

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E
COMUNICAÇÃO DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO - HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E PROPAGANDA

ANA LÚCIA DE MOURA RODRIGUES

CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS EM *BRANCO SAI, PRETO FICA*

PORTO ALEGRE

2018

ANA LÚCIA DE MOURA RODRIGUES

CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS EM *BRANCO SAI, PRETO FICA*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof. Dra. Sandra de Fátima Batista de Deus.

PORTO ALEGRE

2018

CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS EM “BRANCO SAI, PRETO FICA”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra de Fátima Batista de Deus.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Sandra de Fátima Batista de Deus (UFRGS)
(Orientadora)

Prof.^a Ms. Luciana Tubello Caldas (UFRGS)
(Examinadora)

Esp. Tiasmin da Motta Ohnmacht (UFRGS)
(Examinadora)

Dedico este trabalho primeiramente a memória de Vera Lúcia, minha mãe e uma mulher performance de amor e força. A Severo, meu pai, um homem batalhador e dono de muita potência. Aos meus irmãos Aline, Abel e Marcelo. E também a todas as pessoas negras que ainda conseguem sonhar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço e reconheço os passos dados por muitos homens e mulheres negras, que aqui nesse chão resistiram ao racismo e, dessa forma, contribuíram para minha existência hoje.

Agradeço ao destino por ter traçado a minha trajetória repleta de personagens marcantes.

Agradeço a minha mãe, por ser uma mulher forte em suas decisões e meu maior exemplo de existência e resistência. Por suas histórias de infância que me ensinaram a ouvir e fabular momentos que não vivi e, principalmente, pelo seu incondicional apoio durante esses quatro anos de graduação e ao longo de minha vida.

Agradeço ao meu pai, por sua tímida demonstração de apoio e preocupação. E por suas potências criativas que me inspiram muito.

Agradeço a minha irmã, amiga e “co-orientadora”. Por sempre me incentivar e puxar minhas orelhas em momentos de baixa autoestima, fazendo-me perceber a minha força e capacidade de conquistar meus sonhos.

Agradeço a minha cunhada, amiga e revisora fiel. Por sua paciência e por seu incentivo a dar novos passos em minha carreira.

Agradeço ao Felipe Goldenberg, por ter conseguido um desconto no cursinho pré-vestibular para mim e por sua amizade ao longo do curso.

Agradeço aos outros amigos que estiveram comigo durante o curso, compartilhando sofrimentos e alegrias. Em especial: Marco Antônio, Mônica Dawud, Lucas Alves, Patrick Nascimento, Gabriel Capitaneo, Tábata Kolling, Victória Netto, Marjana Antunes, Lisandra Castilho, Diuliane Andrade e Maria Alice. Todos com futuros brilhantes em suas carreiras.

Agradeço aos amigos que fiz durante os anos em que trabalhei na UFRGS TV, por nossa troca e aprendizagem constante, que de alguma forma me ajudaram construir esse objeto de pesquisa. Em especial: Jennifer Dutra, Sthefania Castillo, Glauber Cruz, Lyziane Munhoz, Breno Dias, Emerson Santos, Gustavo Côrte Real, Elias Santos, Raul Lazzari e Gabriela Padilha.

Agradeço aos pretos, pretas e pretxs que conheci através da UFRGS, pela força de saber de suas existências.

Agradeço também ao meu chefe na UFRGS TV, Fernando Favaretto, por sua liderança e pelo conhecimento que adquiri ao longo desses anos.

Enfim, agradeço a todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para a produção deste estudo.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de compreender os limites entre a autorrepresentação das personagens de documentários e a imagem construída a partir dos processos produtivos de um filme, a partir da análise de *Branco Sai, Preto Fica* (2015), do diretor Ardiley Queirós. A pesquisa justifica-se pelo formato da obra, que de certa forma borra as barreiras entre ficção e documentário. Portanto, a construção de personagens também ocorre de forma distinta da que acontece em filmes ficcionais e em obras tidas como documentais. A hibridização desse processo é algo muito recorrente na produção documental contemporânea; no entanto, não é um tema muito presente na produção científica sobre cinema no Brasil. A pesquisa foi dividida em três momentos. Em primeiro lugar, levantamos as teorias sobre o conceito de documentário a partir de autores como Bill Nichols (2005) e Fernão Pessoa Ramos (2008). Em seguida, realizamos um apanhado histórico da imagem documental no mundo e no Brasil, a partir de Sílvia Da-Rin (2004) e Francisco Elinaldo Teixeira (2004). Na sequência, fizemos a análise da construção de personagens partindo de uma articulação entre as reflexões sobre análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (1994), as teorias de Beth Brait (1985) e de Prado, Candido, Gomes e Rosenfield (1998), que refletem o estatuto das personagens. Na terceira parte, realizamos então a análise do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015), direcionando nossa atenção para a construção das personagens. Observamos os aspectos construídos ou reforçados pela parcela de responsabilidade da equipe produtiva e os de cuidado do ator social. Desta forma, percebemos que neste filme ocorre um cruzamento de processos constitutivos de personagens. Existe uma relação de troca entre elementos fílmicos e o corpo que performa em frente às câmeras. Ambos legitimam-se constantemente.

Palavras-chave: Autorrepresentação. Performance. Personagem. Cinema Documentário. Branco Sai, Preto Fica.

ABSTRACT

This work aims to understand the boundaries between the self-representation of the documentary characters and the image constructed from the production processes of a film, from the analysis of *Branco Sai, Preto Fica* (2015), by the director Ardile Queirós. The research is justified by the format of the work that in a certain way blots the barriers between fiction and documentary, so the construction of characters also occurs differently from what happens in fictional films and in works taken as documentary. The hybridization of this process is something very recurrent in contemporary documentary production, however it is not a very present theme in the scientific production about cinema in Brazil. The research was divided into three moments. Firstly we raise the theories about the concept of documentary from authors such as Bill Nichols (2005), Fernão Pessoa Ramos (2008). Then we carried out a history of the documentary image in the world and in Brazil, from Sílvia Da-Rin (2004) and Francisco Elinaldo Teixeira (2004). And lastly we did the analysis of the construction of characters starting from a articulation between the reflections on the film Analysis of Vanoye and Goliot-Lété (1994) with the theories of Beth Brait (1985) and Prado, Candido, Gomes and Rosenfield (1998), which reflect the statute of the characters. In the third part we then performed the analysis of the film *Branco Sai, Preto Fica* (2015), directing our attention to the construction of the characters. We observed the aspects constructed or reinforced by the portion of responsibility of the productive team and the care of the social actor. Thus, we could observe that in this film there is a cross of constitutive processes of characters. There is an exchange relationship between filmic elements and the body that performs in front of the cameras. Both are constantly legitimize.

Key-words: Self-representation. Performance. Character. Documentary Film. Branco Sai, Preto Fica.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à comprendre les limites entre l'auto-représentation des personnages documentaires et l'image construite à partir des processus de production d'un film, à partir de l'analyse de *Branco Sai, Preto Fica* (2015), par le directeur Ardiley Queirós. La recherche est justifiée par le format de l'œuvre qui, d'une certaine manière, efface les barrières entre la fiction et le documentaire, de sorte que la construction de personnages se produit aussi différemment de ce qui se passe dans les films fictifs et dans les œuvres considérées comme documentaires. L'hybridation de ce processus est quelque chose de très récurrent dans la production documentaire contemporaine, mais il n'est pas un thème très présent dans la production scientifique sur le cinéma au Brésil. La recherche a été divisée en trois moments. Tout d'abord, nous élevons les théories sur le concept de documentaire d'auteurs tels que Bill Nichols (2005) et Fernão Pessoa Ramos (2008). Ensuite, nous avons réalisé une histoire de l'image documentaire dans le monde et au Brésil, de Sílvio da-rin (2004) et Francisco Elinaldo Teixeira (2004). Après, nous avons fait l'analyse de la construction des personnages à partir d'une articulation entre les réflexions sur l'analyse du film de Vanoye et Goliot-Lété (1994) avec les théories de Beth Brait (1985) et Prado, Candido, Gomes et Rosenfield (1998), qui reflètent le statut des personnages. Dans la troisième partie, nous avons ensuite effectué l'analyse du film *Branco Sai, Preto Fica* (2015), en orientant notre attention sur la construction des personnages. Nous avons observé les aspects construits ou renforcés par la part de responsabilité de l'équipe productive et le soin de l'acteur social. Ainsi, nous avons pu observer que dans ce film il y a une croix des processus constitutifs des caractères. Il y a une relation d'échange entre les éléments filmiques et le corps qui se joue devant les caméras. Les deux sont constamment légitimes.

Mots-clés: Auto-représentation. Performance. Personnage. Film Documentaire. Branco Sai, Preto Fica.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Saída dos operários da fábrica Lumière_____	19
Imagem 2 – A chegada do trem na estação Ciotat_____	20
Imagem 3 – O homem com a câmera_____	23
Imagem 4 – Trecho do filme <i>Terra deu, Terra Come</i> , de Rodrigo Siqueira_____	32
Imagem 5 – Paradigma de Field_____	46
Imagem 6 – Cenários em que Cravalaças costuma aparecer_____	47
Imagem 7 – Primeira Cena de Cravalaças no trecho de apresentação_____	48
Imagem 8 – Décima cena de Cravalaças no trecho de apresentação_____	49
Imagem 9 – Primeira cena de Cravalaças no trecho de desfecho_____	50
Imagem 10 – Penúltima cena de Cravalaças no trecho de desfecho_____	50
Imagem 11 – Trinta e quatro planos da primeira cena de Marquim_____	53
Imagem 12 – Quarta cena de Marquim no trecho de apresentação_____	54
Imagem 13 – Décima primeira cena de Marquim no trecho de apresentação_____	55
Imagem 14 – Quarta cena de Marquim no trecho de desfecho_____	56
Imagem 15 – Primeira cena de Sartrana no trecho de apresentação_____	57
Imagem 16 – Terceira Cena de Sartrana no trecho de apresentação_____	58
Imagem 17 – Quinta cena de Sartrana no trecho de apresentação_____	59
Imagem 18 – Relato de Sartrana_____	60

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DOCUMENTÁRIO	15
2.1	O que é documentário?	15
2.2	O fazer documentário	19
2.3	Ausências presentes e presenças ausentes no documentário brasileiro.....	24
3	PERSONAGEM EM DOCUMENTÁRIOS	29
3.1	Personagem	29
3.2	Performance	33
3.3	Personagem negra em documentários	37
4	ANÁLISE FÍLMICA DE <i>BRANCO SAI, PRETO FICA</i>	42
4.1	O método da análise fílmica	42
4.2	Branco Sai, Preto Fica	44
4.3	Personagens em <i>Branco Sai, Preto Fica</i>	45
4.3.1	<i>Cravalaças</i>	46
4.3.2	<i>Marquim</i>	52
4.3.3	<i>Sartrana</i>	56
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
	REFERÊNCIAS	64
	ANEXO A – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO	68

1 INTRODUÇÃO

Na teoria especializada em documentários que consultamos para a realização dessa pesquisa, notamos a existência de uma grande dificuldade nessa caracterização do que é um filme documentário. Os limites entre a ficção e a realidade apresentadas em uma película ou vídeo tornaram-se ao longo dos anos parte integrante da linguagem dos filmes. Além dessa questão, o que mais nos intriga é essa construção das personagens em narrativas documentais.

No formato geralmente aceito como documentário, é comum acompanharmos as histórias de uma ou mais pessoas através de trechos de uma entrevista, cedida para o diretor do filme. Essas falas costumam ser cortadas e desordenadas pelo editor/diretor, a fim de construir a narrativa do filme. Porém, mesmo desordenadas, elas continuam com seu conteúdo visual e linguístico inseridas, ou seja, a personagem construída pelo entrevistado continua intacta durante aqueles poucos segundos. É nesse fragmento “livre” de interferências que acreditamos existir a autorrepresentação e a construção de uma autoimagem para ser admitida em frente às câmeras.

Nesse sentido, a presente pesquisa tem a intenção de investigar os limites entre a autorrepresentação e uma imagem construída a partir dos processos produtivos de um filme documentário. Analisaremos o documentário *Branco Sai, Preto Fica* (2015) sob a luz das teorias de Bill Nichols (2005) em seu *Introdução ao documentário*, em articulação com as teorias psicossociais de construção da imagem de si, a partir do livro *A Representação do eu na vida cotidiana* (GOFFMAN, 2013).

Branco Sai, Preto Fica foi lançado em 2015 e gerou um grande impacto nos veículos especializados em críticas cinematográficas. Tanto por sua estrutura, que desafia essas limitações entre o que é ficção e o que é documental, quanto pela temática abordada ao longo do filme. Por meio de viagens no tempo e planos de vingança, o filme rememora um caso de violência policial contra jovens negros e periféricos ocorrido em Ceilândia na década de 80. O Quarentão, local onde ocorriam bailes de *black music* e se hospedavam jovens moradores da cidade satélite de Brasília, era alvo de constantes ações policiais. Na noite de 5 de março de

1986, aconteceu mais uma ação policial que acabou levando ao fim do baile. Com esse término, um pouco da identidade da Ceilândia também findou.

Essa noite tornou-se uma lenda entre os habitantes da cidade. Uma fábula narrada por todos. Muitos afirmam ter participado do fim do Quarentão. Ardiley, diretor e também morador de Ceilândia, em conjunto com alguns amigos decidiu realizar um documentário sobre esse momento marcante na história local. É nesse bojo que nasce *Branco Sai, Preto Fica*. O projeto inicial tinha como estrutura base a noção clássica de documentários, no entanto, Marquinhos do Tropa, negou-se a narrar sua história dessa forma e propôs a Queirós uma narrativa na forma de aventura. Os dois juntaram-se ao coletivo Ceicine, do qual Ardiley faz parte, e assim foi principiada a produção do filme. Não foi escrito um roteiro ou guia para a realização das ações, tudo foi produto do diálogo entre os integrantes da equipe produtiva.

Em entrevista concedida à revista Vice, o diretor afirma:

Não existia roteiro, porque o filme todo era baseado na ideia da fabulação. Eu propunha histórias e acontecimentos. A partir daí eles [atores] buscavam na memória o que podia ser falado. Cada dia, dependendo do clima, acontecia uma coisa (QUEIRÓS, 2015a).

Isso conferiu ao filme uma carga de originalidade que lhe proporcionou participar de festivais importantes para a cadeia distribuidora de cinema. No Festival de Cinema de Brasília, o longa recebeu todos os prêmios aos quais foi indicado e arrancou elogios de críticos. Essa legitimação é importante para um filme que fala sobre desigualdade e possui essa estrutura híbrida.

O tensionamento dessas barreiras ocorre há muito tempo na produção documental mundial. Em 1960, Jean Rouch e Edgar Morin realizaram conjuntamente o filme *Chronique d'un Été* (Crônica de um Verão), que pode ser considerado um modelo de uma nova configuração do documentário. Munidos dos equipamentos necessários para a captura do áudio diretamente, ambos saíram pelas ruas de Paris para capturar entrevistas e relatos de atores sociais transeuntes. Segundo Da-Rin (2004), este filme propunha-se capturar a encenação das vidas reais daquelas pessoas. Contudo, não conseguiram alcançar essa meta, posto que nunca houveram verdades para serem reveladas através da câmera.

Esse caso nos faz pensar no quão abstrata é a ideia de documentário, e, consequentemente nos direciona ao que analisamos. *Branco Sai, Preto Fica* não tem pretensões de ser uma nova proposta de um fazer documentário. Ele busca apenas atingir o objetivo de narrar fatos ocorridos e, da melhor maneira possível, impulsionar reflexões sobre as questões tratadas: o racismo, o *apartheid* social e as desigualdades que isolam sujeitos e limitam existências.

Dessa forma, o objetivo geral dessa pesquisa é investigar os processos de construção de personagens em documentários, partindo de uma análise da construção de personagens em *Branco Sai, Preto Fica*. Para isso meus objetivos específicos são:

- a) a partir de levantamento bibliográfico, identificar como é tratada a questão das personagens em documentários; e
- b) analisar os processos de construção de personagens em *Branco Sai, Preto Fica*.

O trabalho estrutura-se em mais três capítulos, além dessa análise e as considerações finais. No segundo capítulo, realizamos um levantamento para compreender e contextualizar o conceito de documentário, que é fundamental para essa pesquisa. Fomos até as primeiras imagens cinematográficas para pensar a evolução e em que momento ocorreu essa cisão conceitual entre documentário e ficção. Também observamos a formação da tradição documental no Brasil, com a intenção de perceber como as personagens foram construídas ao longo desse período.

No terceiro capítulo, focamos nas teorias que abordam a construção de personagens e, então, nos filiamos às teorias de Beth Brait (1985) e às encontradas no livro *A personagem de ficção* (CÂNDIDO *et al.*, 1998). Essa seção foi dividida em três tópicos. O primeiro é dedicado à conceituação do que é e como é tratada a personagem em obras audiovisuais. O segundo item foi destinado à compreensão do caráter performático das atuações de atores sociais em documentários – e, para isso, buscamos as asserções de Erving Goffman (2013) sobre a representação cotidiana exercida pelas pessoas em suas rotinas, bem como as reflexões sobre o corpo capturado pela lente da câmera, produzidas por Mônica Toledo Silva (2005). No último tópico do terceiro capítulo, discorreremos sobre as personagens negras em filmes documentários, no qual articulamos os pensamentos de Isildinha Batista

Nogueira (1998) com os demais autores em busca de compreender como as performances dos corpos negros se dão em documentários.

No quarto capítulo, realizamos a análise de algumas cenas do filme, que foram escolhidas segundo o teor de maior impacto para a constituição daquela personagem. Escolhemos cenas do trecho inicial e do trecho final do filme, pois buscamos perceber como as ações ocorridas no início e no desfecho afirmaram as características das personagens.

Por fim, nas considerações finais, retoma-se todo o conteúdo apresentado ao longo deste trabalho para então realizarmos um relato das asserções percebidas a partir dessa pesquisa.

2 DOCUMENTÁRIO

2.1 O que é o documentário?

Registros inalterados da realidade, captura dos fatos no estado em que a câmera os encontrou no momento da realização das imagens. Um gênero fílmico no qual as cenas que os espectadores assistem não foram encenadas, a farsa é malvista e não esperada por quem decide consumi-lo. Essa confiança procede da imagem construída sobre os documentários como agentes de mudanças no contexto social. Em conversas entre amigos ou entre desconhecidos nas paradas de ônibus, quando posto em pauta, o documentário é frequentemente relacionado à ideia de filmes que buscam persuadir espectadores sobre um ponto de vista em favor de uma causa social. Devido a essa função muitas vezes atribuída ao documentário, se estabelece uma relação de crença nas cenas vistas. Sobre isso, Bill Nichols comenta:

Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para crença: vemos o que estava lá, diante da câmera: deve ser verdade (NICHOLS, 2005, p. 28).

Independente das especificidades tecnológicas e de linguagem, o ato de impulsionar reflexões a respeito da teia social, demanda dos filmes documentários um trato mais cuidadoso para com o conceito de verdade. Vários filósofos dedicaram boa parte de suas reflexões na busca por uma concepção da verdade que melhor contenha a imensidão de sentidos que esse conceito carrega. Entre eles, Foucault com sua reflexão focada em pensar a agência da cultura no entendimento desse conceito e Nietzsche com sua crítica às tentativas de essencialização do que o termo “verdade” poderia significar. Há também a perspectiva de Aristóteles, a qual afirmava que a verdade só existe quando tomamos consciência do que foi dito, ou imaginado, quando existe um correspondente de uma proposição falada, vista ou dita. Portanto, o que nos parece melhor caber em uma reflexão sobre o vínculo entre as imagens documentais e a realidade, é a perspectiva que pensa na verdade como correspondência.

A câmera nos filmes documentários é a mediadora dessa entrega de proposições e, por meio da linguagem cinematográfica, reproduz o objeto (ou sujeito) que está diante de sua lente tal qual ele “é”. Ela mimetiza tão fielmente o mundo que acaba provocando a sensação de que aquela imagem é uma representação fidedigna da realidade. Partindo dessa natureza, constituem-se asserções que direcionam o documentário à uma relação dicotômica com o cinema de ficção. As diversas tentativas de concepção do que é um documentário constroem barreiras entre o filme documentário e o filme de ficção, buscando afirmação nos elementos e beirando à definição de uma estrutura ideal do documentário.

É necessário estabelecer essas diferenciações, porém, sem buscar uma essencialização ou definições rígidas sobre o que é um documentário. Muitos teóricos do cinema e cineastas, ao longo dos anos, foram tangendo e questionando esses dogmas. Robert Flaherty, que é considerado um dos precursores do filme documentário, em *Nanook, o esquimó* utilizou encenação de situações típicas da rotina dos *Inuits*¹ e também produziu um iglu cenográfico para a filmagem do documentário sobre a luta de sobrevivência desse povo habitante da região Ártica. Jean Rouch, antropólogo e cineasta francês, em muitos de seus filmes documentais empregou encenações para ressaltar rituais dos grupos que ele encontrava em suas etnografias. Em contrapartida, os cineastas do neo-realismo italiano recorreram a atores sociais e cenários reais para a filmagem de filmes ficcionais.

É importante estabelecer essa reflexão sobre as dicotomias e sobre os cinemas que tensionam essas limitações, pois posteriormente, neste presente trabalho, será analisado o filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015), o qual é uma produção nacional que permite diferentes leituras ao longo de sua apreciação. Afinal, em certos momentos, o filme pode ser lido de forma “documentarizante” (ODIN, 2012), enquanto em outros estimula interpretações ficcionalizantes.

Portanto, a definição de documentário não é uma questão relacionada exclusivamente com a natureza da imagem utilizada em sua feitura, pois os elementos usados para a sua realização não são inerentes a uma certa categoria de

¹ O termo “esquimó” é uma denominação pejorativa que os colonizadores brancos atribuíram aos povos habitantes da região Ártica da Groelândia e do Alasca, e significa “aquele que come carne crua”. Porém, os povos autóctones do Ártico chamam a si mesmos de *Inuits*, cuja tradução é “homens verdadeiros” (GUSMÃO, 1999).

filmes. Nichols (2005), aponta que todo filme é um documentário e que efetivamente existem dois tipos de filmes que diferem em suas funções. Seriam eles: os documentários de satisfação de desejos, que geralmente chamamos de filmes de ficção, e os de representação social, que chamamos de não-ficção. Olhar para o filme como um documento demanda uma leitura que seja possível delimitar que tipo de documentário estamos vendo. Ou melhor, o documento fílmico diz como deve ser lido. Nesse sentido, Roger Odin apresenta uma teoria semiológica focada em interpretar o documento.

Notando a existência, no espaço de leitura dos filmes, de uma leitura documentária ou, mais exatamente (perdoem a indignidade do neologismo), de uma leitura documentarizante – quer dizer, de uma leitura capaz de tratar todo filme como documento [...] (ODIN, 2012, p. 4).

Pensar no filme como um documento capaz de registrar a cultura e as pessoas que fazem parte do grupo social em que ele foi produzido é, de alguma maneira, refutar as construções baseadas em dicotomias – uma vez que todo filme, seja ele entendido como documentário ou não, estará carregado de marcas do contexto em que foi realizado. Essa análise, proposta por Roger Odin (2012), interpreta o documentário como um processo constitutivo de uma leitura – a qual ele irá chamar de documentarizante – e estabelece uma diferenciação entre as formas narrativas utilizadas pelos documentaristas. A leitura está relacionada à concepção de enunciadores, e, como cada espectador é um indivíduo único, o número de enunciados é diverso.

No entanto, não podemos limitar ao espectador a produção da leitura documentarizante, visto que existem elementos que são articulados pelos cineastas para instruir o espectador a uma determinada leitura. Alguns dos elementos, mencionados por Odin (2012), que são utilizados para essa instrução são: legendas indicando do que se trata o filme; ausência de nome dos atores; a ausência de créditos; a presença do nome de produtoras especializadas em determinado grupo de filmes e etc. Porém, existem obras cinematográficas híbridas que acabam interferindo na capacidade de produzir essa leitura. De fato, esse processo documentarizante ocorre ao longo da apreciação da película e é algo descontínuo, instruído a partir de um fragmento do filme ou de um conjunto de fragmentos em simultaneidade.

Uma outra teoria a respeito da concepção de documentário é a ideia de *indexação*, proposta por Fernão Pessoa Ramos (2008). Em diálogo com a teoria semiológica de Odin, é possível afirmar que a indexação é uma instrução de leitura produzida externamente, ou seja, na sociedade. É o meio pelo qual os significados são construídos e ganham rigidez de verdade. Essa indexação social define o modo de fruição e de inserção em determinado grupo de filmes. Os veículos de comunicação especializados, os críticos, as salas de cinema, as locadoras, os amigos e muitos outros mecanismos indexadores direcionam a recepção do filme.

Em termos tautológicos, poderíamos dizer que o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazer um documentário, na medida em que essa intenção cabe em nosso entendimento do que ela se propõe (RAMOS, 2008, p. 27).

Portanto, essas duas teorias diferem da reflexão de Nichols (2005) ao direcionarem o foco para o espectador e sua fruição do filme. Elas propõem uma maneira diferente de definição a partir do olhar do espectador. Enquanto a teoria semiológica de Odin (2012) e a ideia de indexação proposta por Ramos (2008) atentam nos modos pelos quais a concepção dos espectadores acerca do documentário é formada, quais elementos influenciam nessa concepção e como ele recebe as asserções transmitidas pelo filme documental, Bill Nichols (2005) pensa o documentário partindo de um olhar para o processo de realização do filme. Em sua obra *Introdução ao documentário*, o autor apresenta reflexões ao longo do texto que em muitos momentos está focada em compreender como historicamente os cineastas produziram documentário e de que modo a imagem documental representa aquilo que ela registra.

Aqui não se tem a pretensão de estabelecer uma contraposição direta ou algum juízo de valor, apenas delinear os pontos de encontro e os de afastamento de alguns teóricos que se dedicaram à tentativa de definir ou refletir sobre o que é um documentário. Afinal, tanto a teoria focada na recepção dos filmes quanto aquela interessada em compreender a realização documentária são importantes para pensar o filme documental, neste trabalho.

2.2 O fazer documentário

Como já foi visto anteriormente, a percepção de que um filme é um documentário pode estar relacionada com a mente do espectador ou com o contexto, ou, ainda com a estrutura do filme, além de também poder ser relativa à convergência desses fatores. A recepção das imagens documentais de fato é uma questão importantíssima. Entretanto, a captura e manipulação dessas imagens também devem ser consideradas em sua relevância, no sentido de que os recortes feitos pela câmera seriam cronologicamente anteriores à recepção e fruição do filme. Sendo assim, é necessário refletir sobre as diversas formas de fazer documentário, posto que elas irão influenciar a interpretação e produção de enunciados ao serem apreciadas pelos espectadores.

Segundo alguns historiadores do cinema, o documentário tem sua origem nas filmagens experimentais dos irmãos Lumière e nas demais imagens registradas pelos primeiros experimentos realizados nos primórdios do fazer cinema. Eram tomadas realizadas em locações naturais externas e que capturavam ações “espontâneas”, tais como ocorre no filme *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895), no qual as pessoas filmadas acenam para o operador da câmera, ou os olhares curiosos destinados ao cinematógrafo em *A chegada do trem na estação Ciotat* (1895).

Imagem 1 - A saída dos operários da fábrica Lumière



Fonte: A saída ... (1895)

Imagem 2 - A chegada do trem na estação Ciotat



Fonte: A chegada ... (1895)

Houve um fascínio gerado pela capacidade de mimetização da “realidade” através das imagens cinematográficas, o qual permaneceu até os primeiros ensaios de uma linguagem e as aproximações iniciais do cinema com a dramaturgia e outras formas de encenações, as quais vieram a ocupar esse lugar de objeto do fascínio. O prelúdio das imagens documentais, então, é utilizado como cinema de atrações, com ênfase nas exibições desses filmes, e como documentação científica a fim de catalogação de provas científicas. Os filmes produzidos nesse primeiro momento do cinema eram constituídos de uma bidimensionalidade proporcionada pela tecnologia existente e pelo suporte de exibição, a qual está presente nas imagens e, consequentemente, nos cenários e “personagens”. Nesse período, tanto cenários quanto personagens não possuíam profundidade. As pessoas presentes nessas imagens eram apenas corpos em movimento capturados pela lente da câmera. Não existia uma construção de personagens, assim como não existia uma linha narrativa – tais questões foram historicamente desenvolvidas no início do século XX, quando alguns cineastas passaram a ensaiar linguagem e desenvolvimento de personagens, mais relacionadas com as ficções produzidas naquele período.

Segundo Francisco Elinaldo Teixeira (2006), historiador do cinema, o amadurecimento e reconhecimento do documentário como uma forma de fazer cinema ocorreu apenas no fim dos anos 1920 e início de 1930, com o estabelecimento da escola documental inglesa. Um dos pioneiros dessa escola foi o

já mencionado estadunidense Robert Flaherty, que conquistou esse destaque por produzir o filme que estabeleceu muitas das concepções sobre o documentário, as quais persistem até os dias de hoje. *Nanook, o esquimó* foi um sucesso de bilheteria antes mesmo de ser classificado como obra documental. Esse fato promoveu o nome de Flaherty, e a *Paramount filmes* passou a investir em suas produções. Sendo assim, o cineasta fomentou a consagração do cinema documental enquanto mais uma forma de fazer cinema. De mesmo modo, sua relevância se dá pela maneira com que construiu os personagens de forma diferente daquela como os filmes entendidos como não ficção eram construídos até aquele momento. *Nanook* e sua família foram desenvolvidos em uma perspectiva dramática, bastante semelhante à forma adotada pelos filmes convencionados ficcionais.

Outro cineasta importante na história do fazer documentário é o escocês John Grierson, responsável por inscrever o termo “documentário” na sociedade, conferindo-lhe a certificação institucional na cultura fílmica contemporânea. O documento fílmico de Grierson teve um grande caráter educativo e, em sua concepção, o documentário teria uma função social, a saber, educar as massas para a democracia. Ramos (2005) comenta que, durante o século XX e em muitas partes do mundo, a missão do documentário era ser educacional. Grierson, em um de seus textos sobre documentário, apresentou a dramatização do material natural como uma forma de promover uma formalização criativa das produções documentais. Ele refere-se às imagens capturadas pela câmera como material natural, pois acredita que elas possuem uma capacidade intrínseca de representação naturalista. E essa propriedade se relaciona tanto com as locações quanto com os seres humanos, pois os habitantes dos ambientes filmados são mais capazes de compartilhar a complexidade desse lugar do que atores profissionais (DA-RIN, 2004). O cineasta ainda critica a distorção realizada pelos cinemas ditos ficcionais e propõe uma exaltação do meio social como fonte de inspiração.

Essas manifestações iniciais do filme documentário, respectivamente, associavam-se aos prelúdios de uma antropologia visual, na medida em que compartilhavam o interesse no “outro” distante e exótico e também por manterem uma ideia de um registro da “realidade”. De modo análogo, tiveram aproximações de estratégias propagandísticas com a intenção de promover maior integração social e uma cidadania madura frente ao contexto de constantes transformações sociais,

como a emergente sociedade de massas. Nomes como o de Grierson e Flaherty são destacados, pois foram importantes para a consagração do documentário e, além disso, ousaram na linguagem utilizada na construção de suas obras cinematográficas.

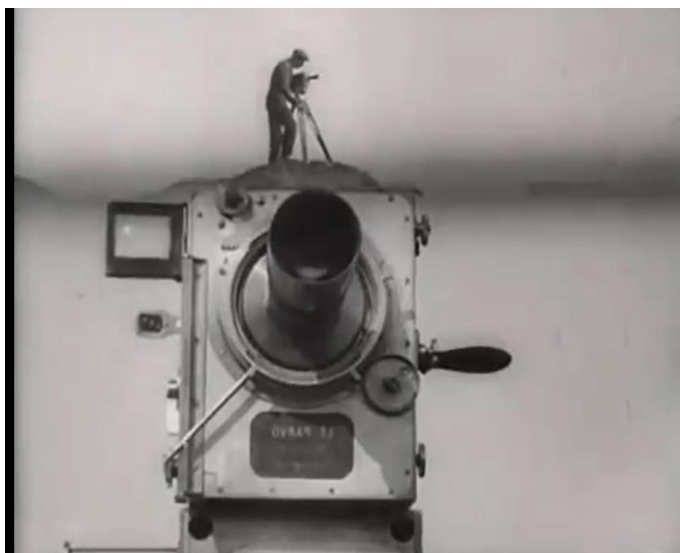
Dziga Vertov é mais um cineasta atuante nesses primeiros momentos de uma produção documentária institucionalizada. Suas proposições sobre um “cine-olho” ou uma “câmera-olho” foram importantes para pensar a presença-não presente da máquina de filmar e também para refletir sobre as imagens registradas por essa tecnologia. Como Francisco Elinaldo Teixeira irá ressaltar:

Vertov, já nos anos 1920, ia além da mera visão, bastante vulgarizada posteriormente nas teorias dos meios de comunicação de massa, de que tais meios constituem uma extensão dos sentidos humanos, ao propor que sua potência era bem mais expansiva: que a câmera não era apenas um olho exteriorizado, objetivado, o que lhe daria um poder de simples reprodução, mas que ultrapassava em muito o olho humano em suas funções perceptiva e cognoscitiva (TEIXEIRA, 2006, p. 256) .

Portanto, o cineasta russo acreditava que era desinteressante reduzir a câmera filmográfica a uma mera reprodução das funções do olho humano. Seu interesse nas câmeras e em sua capacidade quase autônoma de produzir imagens foram importantes para a formação de sua filmografia. Em seu filme de maior destaque e de grande relevância para a história do cinema, *O homem com a câmera* (1929), imagens da cidade soviética e seus habitantes exercendo atividades de sua rotina são intercaladas por imagens de um homem sobre uma enorme câmera filmográfica e montadores trabalhando em moviolas (ver imagem 3).

Sendo assim, Vertov inaugura uma maneira diferente de lidar com a produção de imagens. Ao inserir em um filme a imagem do processo técnico de produção de filmes, o cineasta promove a tendência do desvelamento da presença da câmera, a qual, posteriormente, se tornará frequente nas obras cinematográficas.

Imagem 3 – O homem com a câmera



Fonte: O homem ... (1929)

No Brasil, contemporaneamente a esses movimentos, eram ensaiadas as demonstrações de uma produção inicial do cinema documental brasileiro. Os cineastas nacionais que se destacaram nesse período foram os Irmãos Segreto, Silvino dos Santos e o major Tomás dos Reis, que produziram as primeiras imagens do acervo audiovisual brasileiro. Essas produções, em sua maioria, eram financiadas por coronéis, empresários e o Estado. Portanto, seu conteúdo era voltado à promoção das elites brasileiras aqui e no exterior. Cinejornais, filmes educativos e turísticos são alguns dos gêneros mais produzidos nessa época. Apesar desse apoio estatal, a formação do campo cinematográfico brasileiro foi interrompida por uma crise na cadeia produtiva causada pela preferência do sistema exibidor por filmes norte-americanos, durante a década de 20.

Em uma fase posterior ocorrida em meados de 1950, os temas abordados mudaram o eixo e passaram a retratar um Brasil melancólico e rural, através de filmes compostos por imagens que não foram previamente estabelecidas. Em seguida, nos anos 1960 o país passou por um período político marcante, ao mesmo tempo em que alguns dos cineastas atuantes tiveram um primeiro contato com tecnologias importantes para dinamizar suas produções, entre elas, a câmera 35mm e aparelhagem que possibilitaria a captação de som direto. Juntos, esses fatores são considerados por alguns historiadores do cinema como os responsáveis pela construção do Cinema Novo.

É relevante destacar a influência que o estilo de documentário produzido pelo cinema novo teve sobre as obras que foram produzidas posteriormente. Muitos nomes despontaram nesse período e incorporaram esses elementos estilísticos em suas filmografias, a exemplo de Eduardo Coutinho e Leon Hirszman, os quais atualmente são importantes para o cinema documental brasileiro.

Com a possibilidade de gravação do som direto, as entrevistas passaram a ser utilizadas desenfreadamente, e a fala do entrevistado passou a ser denominada a voz da experiência. Muitos acreditavam que este mecanismo tornava inquestionável a veracidade do que era dito, o que de fato é questionável, gerando infundáveis discussões sobre linguagem documental até os dias atuais. A câmera na mão provocava oscilações, tremores; ela se locomovia com o caminhar do fotógrafo, a luz era natural, estourada, portanto, na maioria das vezes deficiente. Vários filmes fizeram da falta de condições e de estrutura um elemento de sua estética (RODRIGUES, 2010, p. 68).

Diante do exposto, é possível retornar às nossas reflexões sobre a importância da estrutura do filme para a produção de uma determinada leitura para cada documento fílmico. Quando uma maneira de fazer filmes se consagra na sociedade e, em específico, na cadeia produtiva do cinema, é comum que alguns elementos da linguagem utilizada sejam reproduzidos em diferentes películas. Arthur Omar, contemporâneo de Coutinho e Hirszman, foi um dos cineastas brasileiros que mais questionou as convenções narrativas, o ilusionismo e o realismo do documentário.

Após essa breve análise histórica da produção de documentos fílmicos ao longo de anos e em diferentes lugares, pode-se observar que as essencializações no âmbito conceitual ou estrutural de um documentário não condizem com a sua realidade histórica, pois foi a partir de tensionamentos e flertes com convenções que não são consideradas de um filme documentário que ele se consagrou como um modo de fazer cinema.

2.3 Ausências presentes e presenças ausentes no cinema documentário brasileiro

Em 1896, foram realizadas as primeiras imagens fílmicas do Brasil. Um ano após os Lumière exibirem sua invenção, o italiano Afonso Segreto filmou o Brasil através de uma máquina europeia dentro de um navio francês. Elas ocorreram paralelamente ao processo de marginalização das populações negras ex-

escravizadas, no qual a situação de precariedade vivida pelas pessoas escravizadas em senzalas foi trocada pelos guetos das cidades em desenvolvimento. A produção fílmica compreendida como documentário auxiliou nesse contexto de marginalização ao não registrar os negros, com raras exceções nas quais alguns dos estereótipos ganham materialidade através das imagens fílmicas. Além disso, constroem-se ambientes tipicamente pertencentes ao negro e aos marginalizados em geral. A construção de tipos exclusivamente relacionados a certos espaços foi reforçada pela produção de filmes como *Dança de um baiano* (1899), *Dança de capoeira* (1905), *Pela Vitória dos Clubes Carnavalescos* (1909) e *O carnaval cantado* (1918). Esses filmes foram produzidos no primeiro momento do cinema brasileiro e são alguns dos poucos dessa época em que o sujeito negro aparece em destaque, pois, em sua maioria, a filmografia desse período exhibe o negro como uma “consequência” do espaço.

O cinema nasceu nas elites e para apreciação das elites. No Brasil, essa característica se manteve e as imagens realizadas neste início de cinema partiram dos olhares e intenções de quem detinha poder político e econômico. Portanto, pessoas brancas e ricas foram as responsáveis por registrar audiovisualmente o país dessa época. Tal realidade se estende ao longo de toda a história do cinema e do audiovisual brasileiros. Em *O Progresso da Ciência Médica* (1927), documentário realizado por Otávio Farias sobre a faculdade de medicina de Recife, entre médicos, os negros presentes são os doentes. Planos fechados no rosto convalescente em conjunto com uma voz *in off* relacionando a doença à raça e pobreza compõem esse filme, o qual incorpora e sustenta a estrutura social baseada em dominação e racismo.

Como foi visto anteriormente, os documentaristas responsáveis por institucionalizar o documentário interessavam-se por filmar o “outro”. A população marginalizada torna-se tema de grande interesse dos documentaristas brasileiros. Influenciados por nomes como o de Flaherty e Grierson, os ditos “subalternos” passam a ocupar as imagens fílmicas dos documentários. Os recortes feitos pelos produtores a respeito do grupo dos outros, muitas vezes orientados por preconceitos e concepções resultam em exotificação dessa situação de marginal.

Estar com o outro, tornar visível um modo de vida sem fazer com que essa aproximação se confunda com um modo de gestão da vida do outro, um

modo de inventariar mais uma excentricidade, eis o desafio do documentário. Como estar com esses outros sem que eles sejam parte de uma unidade que religa suas singularidades de maneira homogeneizante, em torno de linhas consensuais: o louco, o sábio, o pobre talentoso etc. (MIGLIORIN, 2010, p. 12).

Cezar Migliorin, traz essa reflexão nas palavras introdutórias do livro *Ensaio no Real: o documentário brasileiro hoje*. O desafio a que ele se refere é o de representar o entrevistado, sem enquadrá-lo em um arquétipo ou estereótipo que terá consequências no mundo. O cinema é um dispositivo de produção de sentidos através de discursos visuais e verbais; desse modo, o impacto dessas falas influencia diversas vidas. Foi isso que aconteceu durante grande parte da história do cinema documental brasileiro. Fernão Pessoa Ramos (2008) lembra que, no início da década de 60, o popular, o marginal, o negro e o periférico permanecem na filmografia documental como temas abordados por cineastas brancos, ricos e de regiões centrais.

Durante o Cinema Novo, algumas pessoas negras fizeram parte da equipe técnica dos filmes produzidos. Entre elas, Adélia Sampaio e Zózimo Bulbul. Ambos produziram seus primeiros filmes entre as décadas de 70 e 80. O longa metragem ficcional de Adélia Sampaio, *Amor Maldito* (1984), embora seja dirigido por uma mulher negra, é um filme que não possui representatividade racial no espaço diegético. Já Bulbul é diretor do curta metragem documental com estética experimental, *Alma no Olho* (1973), o qual possui muita influência da performatividade teatral para encenar as possíveis reações dos africanos escravizados durante o processo de escravização.

Algumas décadas mais tarde, em meados de 1990, o documentário brasileiro percorre novos caminhos promovidos por uma facilitação ao acesso de tecnologias, leis de incentivo ao audiovisual e o anseio por um referencial fílmico. Em paralelo a filmes produzidos por nomes influentes na história dos documentários brasileiros, obras realizadas pelos “marginais” e “periféricos” consagraram-se, contando com redes produtivas próprias e até festivais para o compartilhamento de informações e relatos de produções. As reivindicações e as falas que até esse momento eram realizadas através da música, da poesia e de outras alternativas midiáticas são transferidas para a potência discursiva das imagens audiovisuais. O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo

pelo que se luta, o poder do qual nós queremos nos apoderar (FOUCAULT, 1971). Esse movimento de apropriação dos meios de construção de discursos imagéticos através do cinema documentário é importante para que aconteça um deslocamento nas representações e uma maior reflexão sobre o quão negativos foram os estereótipos até então.

A produção de cineastas negros e periféricos ganhou muitos impulsos durante o início dos anos 2000. O *Manifesto de Recife*, o *Dogma Feijoadá*, o *Encontro de Cinema Negro* e o *Núcleo de Audiovisual Nós do Morro* são alguns dos movimentos que surgiram durante esse período de formulação de um projeto de cinema negro e periférico. Como aponta Janaína Oliveira (2016), o cinema negro brasileiro é um projeto em construção relacionado à busca por autonomia das representações das culturas negras e populares no âmbito das imagens. Esse projeto avança com pouca velocidade, pois enfrenta diversos obstáculos em todas as esferas de produção. Portanto, iniciativas como essas, de incentivo e formação de cineastas oriundos de camadas mal representadas no plano diegético e com pouca representatividade na equipe produtiva do cinema brasileiro, são importantes para transformar essa realidade.

As “presenças ausentes” se referem justamente a essa realidade ambígua, em especial à produção documental brasileira na qual a presença de indivíduos pertencentes a camadas marginalizadas da população é exotificada a partir de olhares brancos de classe média e alta. Quanto às ausências presentes, essas evidenciam a falta de representatividade dessas pessoas nos espaços de legitimação do cinema e nas funções técnicas do cinema. Atualmente, tal realidade vem sendo impactada pelo fomento oriundo das plataformas digitais, que possibilita o desenvolvimento de uma cadeia de cinema independente. Dessa forma, cineastas que sonhavam tirar do papel seus projetos passaram a produzir e exibir em plataformas digitais as suas produções.

Em 2018, após 34 anos, o Brasil teve uma diretora negra em cartaz no circuito comercial. O primeiro foi o já citado filme *Amor Maldito* (1984), de Adélia Sampaio. O *Caso do Homem Errado* (2017), filme de Camila Moraes, aborda as memórias sobre um caso de violência policial ocorrida em Porto Alegre, em 1987. Júlio César, um homem negro, foi morto por policiais ao ser “confundido” com um assaltante. A equipe de produção demorou muito tempo para conseguir realizar o

projeto. Mais extenso ainda foi o período de esforço para introduzir o filme em festivais e no circuito comercial, dois dos lugares de legitimação de uma obra cinematográfica. Este é apenas um, de vários exemplos, dos obstáculos enfrentados por cineastas negros ou periféricos que buscam reconhecimento para suas obras.

3 PERSONAGEM EM DOCUMENTÁRIOS

3.1 Personagem

A utilização do termo “personagem” para se referir aos sujeitos apresentados em documentários causa alguns questionamentos. Esse conceito está diretamente relacionado com a ideia de uma narrativa ficcional e, como foi visto anteriormente, o cinema documental é indexado como espaço reservado para o real na produção cinematográfica. Por isso, esse capítulo irá resgatar algumas teorias que buscam analisar a construção de personagens e outras que buscam definir uma maneira eficaz de construir um personagem em articulação com teorias sobre autorrepresentação, performance e imagens de si.

Nos filmes documentários, a relação do diretor com aqueles que estão diante das câmeras é diferente da estabelecida em filmes ficcionais. Assim sendo, existem diferentes expectativas para com a performance efetuada durante a realização desses modos de fazer filmes. Em obras cinematográficas convencionadas ficcionais, em geral, o diretor tem o direito e a obrigação de aguardar uma atuação adequada e que represente uma personagem diferente da persona do ator. Assim, como afirma Nichols no trecho seguinte:

O ator é valorizado pela qualidade de sua atuação, não pela fidelidade de seu comportamento ou personalidade habitual. Tanto o ator quanto o cineasta detêm certos direitos, recebem determinada remuneração e trabalham para atender a certas expectativas (NICHOLS, 2005, p. 5).

Como o autor atenta, esse vínculo ocorre partindo de um contrato que cria os limites e metas da performance. A relação constituída no processo de feitura de um filme documentário, na maioria das vezes é diferente dessa. A performance que os documentaristas esperam das pessoas diante da câmera é uma em que a personalidade dos não atores sobressaia-se. Assim, é comum o diretor buscar interferir o mínimo possível em seus comportamentos. Dessa maneira, os “atores” são escolhidos com base em sua importância para a construção da narrativa do filme, ou seja, são pessoas que têm alguma ligação com o tema do documentário.

Nos primórdios das produções documentais, as pessoas capturadas pela lente da câmera – transeuntes, operários, doentes – não eram dotadas de

profundidade e bastava apenas a sua presença consequencial. O enunciado dessas imagens é “vejam como eles são...”. Como consequência da obra dos documentaristas da escola inglesa, em meados dos anos 1920 a produção documental passou a “construir” arquétipos utilizando técnicas narrativas oriundas da construção de personagens de filmes ficcionais; porém, adaptando-as para as características da realização documental. Enquanto a imaginação do roteirista era o lugar de origem dos personagens ficcionais, a relação dos documentaristas com o ator social torna-se essa instância de criação e negociação das performances aguardadas.

O vínculo entre essas duas partes é um dos fatores que irão contribuir na construção dessas “personagens” e no modo como elas acabam por articular suas personalidades para aquele que lhe escuta e para a câmera. Nesse encontro, o ator social constrói sua imagem a partir de elevada teatralidade e performatividade, estas causadas pelo efeito-câmera (XAVIER, 2014). Esse conceito dá conta do espaço constituído pelo olhar e enquadramento, o qual interfere intensificando o gesto performático do entrevistado. Determinadas situações demandam dos sujeitos performances adequadas para cada uma das circunstâncias.

Desde esse prisma, Erving Goffman (2013), assinala as diferentes representações que as pessoas costumam exercer durante a vida cotidiana. Em seu livro *A representação do eu na vida cotidiana*, o autor reflete sobre as expressões emitidas não intencionalmente e não verbalmente, bem como de que maneira elas podem contribuir para relações sociais. O trecho a seguir mostra a importância dessa concepção para pensar a personagem em documentários:

Em presença de outros, o indivíduo geralmente inclui em sua atividade sinais que acentuam e configuram de modo impressionante fatos confirmatórios que, sem isso, poderiam permanecer despercebidos ou obscuros. Pois se a atividade do indivíduo tem de tornar-se significativa para outros, ele precisa mobilizá-la de modo tal que expresse, *durante a interação*, o que ele precisa transmitir. De fato pode-se exigir que o ator não somente expresse suas pretensas qualidades durante a interação, mas também que o faça durante uma fração de segundo na interação (GOFFMAN, 2013).

Sendo assim, é importante observar que o autor está se referindo à interação face a face sem considerar a possibilidade de uma mediação de algum terceiro elemento como ocorre com a presença da câmera no momento da entrevista. Dessa

forma, o sujeito se encontra em uma situação diferente da sua vida cotidiana; portanto, a reação de cada sujeito sempre será algo inesperado. Essa conexão formada pela tríade ator social, cineasta e câmera produz um cenário no qual o cineasta aguarda a performance mais “transparente” do ator social. Este, por sua vez, que procura potencializar suas peculiaridades ao mesmo tempo em que espera ser representado da forma mais próxima do real. É um jogo que envolve muita confiança de ambas as partes.

No filme *Terra Deu, Terra Come* (2010), de Rodrigo Siqueira, há um trecho que pode exemplificar essa relação do sujeito entrevistado com a câmera e com o cineasta. O fragmento tem mais de um minuto, mas enuncia muito sobre o processo de adaptação à presença da câmera e exprime a adulteração da performance conforme ocorre a assimilação do que significa aquela câmera.

O diálogo estabelecido nesse trecho serve para afirmar esses processos: “Vai tirando logo esse retrato”, diz seu Pedrim, o homem que aparece nas imagens abaixo. Uma voz *in off* o responde: “Já *tamo* [sic] tirando já...nós estamos filmando o senhor” (TERRA ..., 2010). Após essa informação, Seu Pedrim sai do plano e começa a perguntar para o diretor sobre o funcionamento da câmera. Durante esse diálogo, a câmera faz uma panorâmica em busca do rosto de Seu Pedrim e para em *close up*. A primeira reação do senhor ao se enxergar no reflexo da lente é sorrir e em seguida, passa a fazer caretas.

Imagem 4 – Trecho do filme *Terra Deu, Terra Come*, de Rodrigo Siqueira.



Fonte: Terra ... (2010)

A reação de Seu Pedrim, ao encarar a câmera e o fato de estar sendo filmado, é um importante ponto de partida para a reflexão sobre como a autorrepresentação é construída através de uma análise da performance dos sujeitos. Nos momentos iniciais existe uma desconfiança de sua parte, sua expressão facial e suas falas demonstram isso. Conforme a função do aparelho é explicada a ele, a sua maneira de interagir se altera e Seu Pedrim mostra-se menos desconfiado com aquela situação. A performance é o momento de uma exposição. Ao expor-se, o sujeito cria a situação e a si mesmo à medida em que vai revelando-se (BRASIL, 2011).

Aqui, destaco os avanços tecnológicos como importantes recursos para que, no documentário contemporâneo, as personagens possam performar suas identidades frente à câmera. Nos primórdios, as personas eram apenas elementos presentes nos registros. Só posteriormente é que a câmera evolui na capacidade de capturar imagem e voz.

No Cinema Clássico, as personas são construídas como tipos representativos de grupos sociais. A escola documental francesa, nos anos de 1960, estabeleceu uma característica importante na produção documentarista.

Os franceses decidiram explorar as possibilidades da nova tecnologia para produzir eventos e provocar situações reveladoras, em um processo de intervenção ativa e interativa durante as filmagens. Em outras palavras, era a própria participação do realizador como agente provocador de um acontecimento fílmico a única possibilidade de existência do filme. Somente na interlocução entre quem filma e quem é filmado é que poderia surgir alguma revelação que, de outra maneira, não seria possível (BEZERRA, 2015, [s. p.]).

Esse tipo de interação está relacionado com a realização de entrevistas e não é o único modelo de relação estabelecida no processo de construção de personagens em filmes documentais. Dependendo da intenção do cineasta, essa criação acontece de maneira semelhante à das personagens ficcionais, com atores assumindo outras personalidades. Há também obras nas quais os atores sociais ficcionalizam suas personalidades, acentuando-as sem a necessidade assumir uma nova individualidade. Nesses casos, ocorre um tensionamento dos limites entre documentário e ficção, que já foram aqui discutidos.

Nos próximos tópicos discorreremos com mais profundidade sobre os conceitos de performance e auto representação, de forma a articular e contribuir para o processo de análise acerca da construção de personagens que será elaborada mais a frente neste trabalho.

3.2 Performance

Ao realizar a pesquisa bibliográfica para basear esse texto, a busca por teorias a respeito de “performance” resultou em um enorme número de artigos e livros que promovem uma reflexão sobre esta palavra-chave no campo da antropologia, ligadas ao conceito de ritual e ao campo da arte, compreendida como expressão do corpo. Essas reflexões aqui serão utilizadas em articulação com conceitos de autorrepresentação no cinema documentário, posto que, antes de personagens, os atores sociais são corpos em movimento. O corpo é um elemento dinâmico a perambular pelo mundo, acionando e sendo acionado pelos acontecimentos. Os eventos são processados nele e, por seu lado, a memória, a percepção e as sensações interiores causadas por essa agência são expressas, quando expostas, através de movimentos corporais (SILVA, 2005). Esses, por sua vez provocam sensações e memórias em outros corpos, constituindo, assim, uma dança de corpos em movimento.

Pensada no campo da antropologia, a performance surge como área de estudos em 1970, nos Estados Unidos, através de Richard Bauman. Partindo de seus estudos sobre folclore, sociolinguística e antropologia, ele construiu, em parceria com outros pensadores, as bases para uma “antropologia da performance”, preocupada em pesquisar os eventos performativos. Dessa maneira, para Bauman, ela é um evento comunicativo, no qual a função poética é dominante. E a experiência provocada por ela é resultado de diversos mecanismos também poéticos e estéticos, produzidos por diferentes meios comunicativos simultâneos (BAUMAN, 1977 *apud* LANGDON, 2006, p. 5).

De fato, a performance, na época, era objeto de muitas disciplinas e essa linha de pesquisa ligada à antropologia inseriu-se no movimento de organização dessa multiplicidade de teorias, ocorrido também nos Estados Unidos, e que acabou por instituir os *Estudos da Performance*.

O objetivo desses estudos foi organizar diversas linhas de pesquisa convergentes e abordar teoricamente as ações denominadas “performáticas”. Condensaram-se tópicos comuns para lograr uma conceituação da performance, que ficou definida, de maneira muito geral, como aquele ato ou ação comunicativa em relação de contiguidade com os cerimoniais e rituais estudados pelos antropólogos, a dramaturgia teatral em geral e a expressividade em primeira pessoa (SCHECHNER, 2012 *apud* LÓPEZ GALLUCCI, 2014, p. 189).

Na América Latina, em 1990, os *Estudos da Performance* adquiriam maior procura por parte de pesquisadores interessados em estudar as manifestações tipicamente sul-americanas nas artes plásticas, no cinema, na dança, no teatro e nas tradições orais. Conforme Diana Taylor (2011 *apud* LÓPEZ GALLUCCI, 2014), artistas e intelectuais passaram a utilizar o conceito também para nomear os dramas sociais e as práticas corporais cotidianas, conferindo ao termo um caráter mais amplo e abrangente.

Frente a essa pluralidade de abordagens de pesquisa sobre performance, o presente trabalho irá articular o viés antropológico e o artístico, com o propósito de olhar para os gestos desferidos pelos atores sociais participantes do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015), à procura da potencialização de suas performances em consequência da situação de estar sendo filmado por uma câmera.

A performatividade dos corpos se dá através das expressões corpóreo-verbais em relação com as insígnias utilizadas pelos sujeitos para reforçar suas

imagens perante os outros sujeitos. Os uniformes de escola e do trabalho apontam determinados tipos de performances esperadas. E os usuários desses símbolos sabem que tais elementos são importantes para a manutenção de sua autorrepresentação além de influenciar as performances de outros corpos.

Segundo André Brasil (2011), as imagens midiáticas produzem um espaço diferente de performatividade de formas de vida. Sendo o cinema igualmente uma mídia, as imagens cinematográficas são, por excelência, locais em que modos de vida também são performatizados. De certa maneira, o movimento dos corpos é detentor de um paradoxo, o qual apresenta-se no fato dele ser eterno enquanto influência sobre outros corpos e fugaz, na medida da efemeridade de sua existência. E o cinema, ao registrar essa dinâmica, reproduz tal paradoxo promovendo um intercâmbio entre a fugacidade do movimento e a imagem do corpo, imaginada pelo criador, capturada pela câmera e recriada pelo filme. Como afirma Mônica Silva,

O registro imagético do corpo em movimento, durante a execução de um gesto, passo ou expressão corporal, é também um avanço em direção à percepção da dança no corpo, pois ao registrar uma ação instantânea o cinema atribui-lhe também um novo sentido (fílmico), criado a partir da coexistência com outros elementos do espaço cinematográfico dentro de um discurso construído para aquele contexto (SILVA, 2005, p. 9).

O sentido fílmico é geralmente compreendido como sendo produto apenas do trabalho da equipe produtiva do filme, ao criar cenários, roteirizar atos e justapor cenas de diferentes naturezas. Contudo, a presença de corpos em ação é um elemento constante na totalidade da produção cinematográfica mundial, e sua participação nas narrativas também é produtora de significados. O corpo, assim como os outros elementos presentes na imagem fílmica, transforma-se em significante de seu significado próprio, trazendo para a narrativa uma infinita gama de direções a serem tomadas pelos cineastas nos momentos de produção e pós-produção de filmes. Essas posições de autoridade e controle sobre os corpos em cena é uma característica muito relacionada às produções ficcionais, pois o diretor (corpo criador) assume essa postura e a desempenha interferindo nos movimentos dos outros corpos. Por isso, as performances em narrativas de ficção costumam ser potencializadas, porque são moldadas pelo ator, pelo diretor e pelo montador do filme. Por outro lado, nas narrativas documentais, em geral, o diretor procura obter um desempenho mais próximo do “real”.

Cabe pensarmos, a partir desse ponto, nas performances realizadas pelos atores sociais, os quais, na maioria das vezes, são as personagens em documentários. Os registros audiovisuais desses filmes frequentemente são capturados durante algum momento da vida desses sujeitos, interferindo em suas rotinas. Essa intervenção ocorre da mesma forma no desempenho de suas personalidades. Poderíamos dizer que, a partir desse momento de encontro, suas performances flutuam entre modificações e otimizações. Modificadas, pois, como afirma Goffman (2013), ao encararmos uma nova situação estaremos sempre buscando “atuar” da maneira mais coerente com ela. E quando se fala em performances otimizadas, está sendo pensado o fato de que a sociedade atual é uma sociedade das imagens e de sua espetacularização. Fazer parte de um filme opera nos sujeitos comuns uma admiração e uma sensação de importância. Afinal, ter alguns minutos de “astro de cinema” é uma situação que geralmente foge da rotina dessas pessoas e, portanto, ao passarem por essa experiência, suas performances são otimizadas. Quanto a isso, Ismail Xavier (2014), aponta para o fato de que a teatralidade do *performer* atua a partir do momento em que ele passa a ostentar o uso dos gestos, criando, dessa forma, uma cena aos olhos de quem o assiste.

Esther Langdon (2006), indica que as performances no cotidiano nos comunicam as melhores maneiras de proceder e o que esperar desses momentos performáticos, os quais, muitas vezes, atuam inconscientemente em todos os corpos. A performance é algo que faz parte do cotidiano. Entretanto, a ilusória quebra desse caráter habitual apresenta-se como momento criador dela, posto que, aquilo que é hábito, torna-se algo inédito quando recebe um olhar atento. Atentamos aqui para os registros documentais, mas acreditamos que os futuros questionamentos podem também ser refletidos a respeito de obras de ficção.

Ao término de todas as diárias de gravação obtém-se um filme completamente diferente do produto final dos processos de montagem e finalização. Sendo assim, a personagem criada e “interpretada” pelo ator social no momento do registro é também alterada. Porém, e se fosse realizada uma análise dos frames isolados e desmontados, seria possível entrar em contato com aquela personagem inicial? Esse é um dos questionamentos que o presente trabalho pretende responder ou traçar algum caminho para a resposta.

3.3 Personagem negra em documentários

Ser e existir como uma pessoa negra no Brasil demanda conviver com perigos fatais e outras agressões diárias. Os corpos negros são os que mais caem mortos e que mais sofrem com a desigualdade social. Existe todo um sistema estruturado que serve como base para o racismo e produz no inconsciente social imagens estigmatizadas sobre a população negra. Imagens que criam e fomentam preconceitos, os quais culminam nas ações violentas sobre o sujeito negro.

Toda a sociedade tem seus mitos e tabus. No Brasil, a ideologia do branqueamento e o mito da democracia racial foram desejos e metas sociais construídos historicamente para apagar a herança africana, a “mancha negra da escravidão”, sendo responsáveis pela dificuldade de grande parcela dos afro-brasileiros em cultivar a sua auto-estima (ARAÚJO, 2000, p. 25).

Os impactos dessa estrutura na psique dos homens e mulheres negros vem sendo investigado cientificamente com maior ênfase na última década. Contudo, já em 1952, o psiquiatra Frantz Fanon (2008) lançou *Peles Negras, Máscaras Brancas*. Esse texto, acessível hoje em forma de livro, é de fato a primeira versão da tese de doutorado em psiquiatria do autor. Na obra, ele discorre sobre os impactos do preconceito na psique dos povos colonizados e o quanto isso incorpora a autopercepção deles. Também na área da Psiquiatria e Psicologia, Isildinha Baptista Nogueira, é uma psicanalista brasileira que, em 1998, escreveu sua tese de doutorado *Significações do Corpo Negro* (1998), na qual ela analisou as relações entre corpos negros e não negros e como isso produz o “Negro” como significante de carga negativa.

Neste tópico, essas duas reflexões serão conciliadas com as teorias de identidade de Stuart Hall (2006) e com o resgate histórico da participação do negro no cinema nacional realizado por João Carlos Rodrigues (1988), a fim de refletirmos sobre a personagem negra em filmes documentais.

É fundamental produzir pesquisas sobre personagem negra, pois, ao longo dos processos de construção da sociedade brasileira, a população negra foi estigmatizada através de arquétipos estereotipados em narrativas de livros, filmes e telenovelas. A pouca representatividade positiva, em conjunto com uma

representação preconceituosa, é um dos fatores que nos incentiva a escrever trabalhos como este.

Durante a revisão bibliográfica, foram encontrados poucos textos ou artigos sobre a personagem negra em documentários. Entretanto, a maioria das reflexões relacionadas tinham como interesse a presença negra em filmes ficcionais ou em algumas telenovelas. Não cabe aqui traçarmos uma historiografia da presença da participação de negros e negras em documentários brasileiros e sim apenas elucidar dúvidas sobre o desempenho de suas performances frente às câmeras. Ressaltamos que a presente pesquisa se dedica a analisar três personagens do filme *Branco Sai, Preto Fica*, sem nenhuma pretensão de apontar generalizações sobre o desempenho de pessoas negras em obras documentais. Partimos da concepção de que a população negra brasileira é diversa e, portanto, o único elemento compartilhado por elas é o racismo.

O negro, no entanto, é aquele que traz a marca do 'corpo negro', que expressa, escatologicamente, o repertório do execrável que a cultura afasta, pela negativização. Vítima das representações sociais que investem sua aparência daqueles sentidos que são socialmente recusados, o negro se vê condenado a carregar na própria aparência a marca da inferioridade social (NOGUEIRA, 1998, p. 44).

O corpo humano é concebido socialmente através da religião, da educação, do grupo familiar, da cultura e muitos outros elementos que contribuem nos processos de autoidentificação e autorrepresentação. Tais aspectos desempenham uma função ideológica estabelecida sobre critérios de aparência, a qual atua como proteção ou não de sua plenitude como pessoa. Em sociedades racializadas, a exemplo da sociedade brasileira, a integridade física e psíquica é salvaguardada para corpos brancos. Estes, incorporados de maneira generalizada para toda a sociedade, por meio de representações sociais que o significam como portador natural de moralidade, beleza, honestidade entre outros atributos de ordem positiva.

Frente a essa realidade, a população negra vê-se diante de um impasse. Como se enxergar no conceito ideológico "corpo branco" que lhe é imposto enquanto única possibilidade de integridade plena? Cria-se a expectativa de que o negro rejeite as marcas que carrega e tente de diversas formas disfarçá-las – algo que realmente ocorre – porém, existe um movimento de exaltação da negritude e de suas marcas, que vem crescendo na última década. Impulsionado pela atuação de

jovens negros nas redes sociais, através da produção de conteúdos para *blogs* e vídeos, dentre outros meios, para contestar as desigualdades e exaltar os traços da negritude. Em paralelo a esses movimentos, ocorre também um aumento das produções cinematográficas, nas quais as pautas sobre identidade racial e impactos do racismo são a temática central. Inclusive, mais pessoas negras e periféricas tornaram-se realizadoras de narrativas audiovisuais, contribuindo para uma autonomia desses grupos, que foram, e ainda são, motivos de fascínio entre documentaristas.

Destarte, as personas convidadas a falar nesses filmes são delimitadas por sua relação com essa temática. O problema é que, ao “dar ouvidos” para esses atores sociais, produz-se um distanciamento entre discurso e enunciado dentro da estrutura do filme. Nichols (2005), aponta que essa construção narrativa expõe as personagens à análise e ou edificação por parte dos espectadores. Ele ressalta que não são todos os filmes documentários que trazem essa organização, pois há alguns documentaristas que produzem narrativas nas quais as personagens performatizam suas individualidades de forma plena e com complexidade psicológica e, no entanto, permanecem apresentando-se como referências a serem seguidas.

No momento em que falamos sobre a negritude abordada em filmes documentais, na maioria dos casos, os exemplos são histórias de superação. Histórias perpassadas por sofrimentos e tristezas, que na diegese são bastante exploradas, conferindo aos atores sociais atributos heróicos e exemplares. Nesse ponto, voltamos a abordar a questão da representação, conceito este utilizado por Goffman (2013) para se referir a qualquer atividade de um indivíduo desempenhada, continuamente, frente a um grupo determinado de observadores, que tem sobre eles influência. Apontada a matriz conceitual do termo “representação”, a qual iremos considerar neste texto, é necessário estabelecer com que entendimento de “autorrepresentação” articularemos a análise. Utilizamos aqui a teoria de “dramaturgia natural”, postulada por Sérgio Santiago, para pensar na autorrepresentação em documentários.

[...] podemos estabelecer um diálogo entre a performance proposta por Goffman e a noção de “ator natural” estabelecida por Sérgio Santeiro no artigo “Conceito de Dramaturgia Natural”(1978), texto que aborda diversas questões relacionadas a auto-representação do sujeito filmado no documentário. Enquanto Goffman analisa o componente inescapável de atuação - que se dá a partir de recursos verbais e não verbais - Santeiro

parte da ideia de que esse componente de atuação é inerente também à participação de pessoas reais num documentário. Assim, ele utiliza o termo “Ator Natural” para se referir ao momento em que no documentário, o sujeito real interpreta o personagem dramático que criou para si mesmo (RAMOS, 2013, p. 14-15).

Sendo a representação esse produto da relação entre sujeitos, e como já foi assinalado anteriormente, esses encontros são sempre produtores de debate e de discursos sobre ambas as partes desse encontro. Ela é sempre uma concepção sobre outro baseada nas suas diferenças em relação a um referencial. E, se usada de forma ideológica, acaba estruturando sistemas que restringem algumas existências presentes nas sociedades, como por exemplo, o racismo que estrutura a sociedade brasileira e limita as possibilidades para a população negra no país.

Consequentemente, existe a esperança de encontrar nas pessoas reais as características presentes em estereótipos. Quando isso é tratado de certa forma como algo dado na sociedade, ocorre um apagamento da personalidade daquela pessoa que se encontra de frente para o cineasta e a câmera. Sem dúvida, essa situação não se limita ao campo cinematográfico. Ela atravessa a rotina de negros e negras em diferentes lugares do mundo. Não obstante, discutimos aqui como se dá a autorrepresentação dessas pessoas frente à câmera, as quais, na maioria das vezes, são chamadas a fazer parte das narrativas documentais para discorrerem sobre as dores e sofrimentos de ser negro no Brasil, a partir de suas experiências individuais. Nichols (2005) discorre a respeito do cuidado e responsabilidade que os documentaristas devem ter com os temas abordados por eles em seus documentários. O autor indica que é importante fugir de tipificações que podem levar a explorar aqueles representados nas imagens fílmicas. Para ilustrar esse apontamento, ele fala sobre um documentário, em que uma vítima de estupro relata o ocorrido para um amigo, sem saber que o mesmo está filmando a conversa. Sobre isso o autor comenta:

Em um sentido, o filme torna-se um segundo estupro, uma nova forma de violência e, mais importante, torna-se um comentário sobre essa forma de agressão e sobre o risco de fazer das pessoas vítimas, para que possamos conhecer seu sofrimento e seu infortúnio (NICHOLS, 2005, p. 40).

Podemos utilizar esse comentário para pensar a filmografia documental brasileira quanto ao interesse pelo negro como temática que, a partir de relatos de

indivíduos, elaborou representações a respeito da totalidade da população negra. Todavia, embora cada sujeito negro sofra os impactos do racismo, esse fato não significa que cada pessoa integrante da população negra seja influenciada de forma semelhante. O que de certa forma desqualifica o habitual uso de cunho generalizante das falas dessas pessoas. Essa expectativa é rompida no momento em que os registros fílmicos são realizados. O movimento de quebra dos conceitos preconcebidos não é necessariamente sempre voluntário ou para ir contra o racismo. Involuntariamente, cada performance de personas negras também é uma potente forma de resistência e embate entre concepções.

4 ANÁLISE FÍLMICA DE *BRANCO SAI, PRETO FICA*

Nos capítulos anteriores, foram apresentadas algumas reflexões sobre o conceito de documentário e sobre a presença de personagens negros nessa forma de fazer cinema. Também foram elucidadas as noções de personagem, performance e autorrepresentação, com o objetivo de construir uma base para a análise que será edificada nos capítulos a seguir. Nesta seção, apresentarei o método de análise fílmica, o qual utilizaremos neste trabalho, com base nas ideias de Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté em *Ensaio sobre Análise Fílmica* (1994), em articulação com as observações de Beth Brait em *A personagem* (1985). A partir disso, será feita a análise de *Branco Sai, Preto Fica* (2015), fundamentada no entendimento de persona e personagem negra na da teoria da autorrepresentação, em diálogo com as teorias do cinema documentário.

4.1 O método da análise fílmica

Após o levantamento teórico realizado acerca dos conceitos de performance e autorrepresentação e da presença de personas ou personagens negras em filmes documentários, chegamos à análise das personagens do filme *Branco Sai, Preto Fica*. O objetivo deste capítulo é compreender como as personagens se constroem em obras documentais de cinema – o que se mostra como um desafio, haja vista a maioria das obras relacionadas a construção de personagens ter como princípio de análise somente a ação dos cineastas neste processo construtivo, sem considerar a ação do ator social, como é a intenção do presente estudo.

Como orientação quanto ao método de pesquisa utilizado neste trabalho, sigo a proposta de análise fílmica da obra de Francis Vanoye e Anne-Goliot Leté (1994). Os autores explicitam a existência de dois tipos de obstáculos postos ao analista: os de ordem material e os de ordem psicológica. Os primeiros estão mais relacionados aos aspectos estéticos-técnicos da obra fílmica, que demanda um olhar atento e averiguações sistemáticas. Já os segundos ligam-se à ordem interpretativa do examinador, exigindo uma exploração detalhada e atenta nos múltiplos processos presentes no filme. Portanto, este é o momento em que o filme deve ser desconstruído para depois remontá-lo através de uma análise bem estruturada.

A primeira tarefa neste procedimento é o processo de desmontagem da obra fílmica, para ultrapassar as concepções iniciais, as quais costumam ser suprimidas pela totalidade. Após a desconstrução, é necessário criar elos entre esses elementos isolados e buscar assimilar o que os associam ou se tornam cúmplices no surgimento de um “novo filme”. (VANOYE; GOLLOT-LETÉ, 1994, p. 15). Os autores apontam a necessidade de respeitar a obra cinematográfica, sem cair na tentação de superar o objeto de análise. O trabalho do analista deve ser circular, iniciando-se no filme e findando nele.

Desta forma, desconstruiremos seis cenas do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015), separando-o em sequências, cenas e planos. Tal procedimento visa compreender o que dizem as personagens sobre si através das performances desenvolvidas para a tomada, e de que maneira a montagem interfere nisso. Alinhando as reflexões de Goffman às de Brait, o desempenho das personagens será analisado partindo de um processo de comparação entre a primeira e a última sequência de cada uma delas. As sequências selecionadas foram as de apresentação e fechamento de cada uma das três personagens mais frequentes na narrativa da obra. O critério que utilizamos nessa escolha foi o de buscar compreender uma evolução ou modificação dos traços de personalidade apresentados durante o início da narrativa e o final. É importante ressaltarmos que essa fragmentação foi realizada partindo da ordem imposta pela montagem do filme. Por conseguinte, no momento em que nos referimos à sequência inicial e final sabemos que elas são compostas por tomadas registradas em diferentes etapas e posteriormente foram justapostas no processo de montagem. Pois, como afirmam os autores Laurent Jullier e Michael Marie no livro *Lendo as Imagens do Cinema*,

As análises, enfim, são feitas sobre sequências e não sobre filmes inteiros: falar do filme em sua globalidade é certamente o exercício mais habitual de interpretação (nas conversas do cotidiano ou nos jornais), mas esse exercício supõe ir mais longe da mecânica íntima da narração fílmica e dos detalhes da cenografia - o que justamente faz o encanto da leitura “fina” do cinema. Aliás, as análises são construídas prioritariamente sobre o que o leitor pode ver diretamente por intermédio dos fotogramas reproduzidos - por exemplo, o enquadramento, a posição da câmera (JULLIER; MARIE, 2009, p. 17).

Desse modo realizamos esta análise refletindo sobre dois momentos: no primeiro, será observado o princípio da construção das personagens, tanto por parte

da montagem quanto pela performance dos atores; no segundo, os traços apresentados na sequência final do filme serão analisados. Entretanto, antes é necessário contextualizarmos a narrativa e elaborarmos uma pequena apresentação do filme.

4.2 Branco Sai, Preto Fica

O contraditório *Branco Sai, Preto Fica* é a quinta obra audiovisual da filmografia de Adirley Queirós, sendo também a que lhe rendeu maior destaque nos espaços de legitimação da cadeia cinematográfica. O filme foi exibido no Festival de Brasília de 2014, obtendo, além de outras dez premiações, o prêmio de melhor filme (MORAES, 2015). Esse fato levou o longa-metragem para outros festivais nacionais e internacionais, construindo, dessa maneira, uma trajetória de progresso para a obra.

Branco Sai, Preto Fica provém do projeto de um documentário *stricto sensus* a respeito do “Baile do Quarentão”, tradicional baile da década de 1980 que ocorria na cidade satélite de Brasília. Na Ceilândia dos anos 1980, o Quarentão era representante identitário da população da cidade e foi constantemente alvo de ações policiais – estas tão frequentes que culminaram no fechamento do baile, no dia 26 de março de 1986. O episódio impactou tanto a comunidade de Ceilândia que transformou-se em lenda, fábula local, pois muitas pessoas passaram a afirmar que estiveram presentes na última noite do “Quarentão”. A equipe produtiva do filme apropriou-se de uma das ordens que teriam sido proferidas pelos policiais na noite final do baile. O uso da expressão “Branco sai, preto fica” como nomenclatura de um filme independente, que tem a pretensão de rememorar esse caso tão marcante de violência policial contra populações negras e periféricas, é também transmutar o significado do termo.

É exatamente a violência contra negros e periféricos o fio condutor da narrativa da obra, que, por sua estrutura contraditória, soma-se ao quadro de filmes que borram as barreiras estabelecidas entre o documentário e a ficção. *Branco Sai, Preto Fica* acompanha a rotina de dois homens que teriam participado do último “Baile do Quarentão” e carregaram para suas vidas as consequências de ter vivido aquele momento. Marquim teria ficado paraplégico e Sartrana teria perdido uma

perna neste mesmo dia. Além dessas personagens, há o detetive Dimas Cravalaças, que chega em 2015 vindo do distante ano de 2073 com a missão de encontrar provas sobre os crimes provocados pelos representantes da sociedade brasileira contra populações negras e periféricas.

Em entrevista concedida ao *Vozes Brasileiras*, canal do *Youtube*, o diretor e roteirista de *Branco Sai, Preto Fica* comenta sobre a criação do filme e como ele se propõe a narrar a sua perspectiva de pessoa periférica frente à contemporânea filmografia nacional, dedicada a essa temática. Queirós aponta a sua insatisfação com a tendência instaurada a partir de filmes como *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007) e outros que tentam abordar a realidade das favelas no Brasil e culminam em narrativas de exceção. Para Queirós, a inclinação em construir personagens negros e periféricos exaltando certos traços, de forma a produzir um efeito significativo de desvio de uma norma tipicamente periférica, socialmente construída como negativa, é um movimento de afirmação desse estereótipo.

O cara ocupa um espaço, por exemplo. O cara mora na periferia, no Brasil, na favela. Então, ele sofre é isso e aquilo outro, mas no final do filme sempre traz pra ele... então ele é assim, mas ele conseguiu estudar. Ele conseguiu ir para não sei aonde. Ele é diferente, entendeu? Sempre trazem essa ideia da exceção. Então assim, me incomoda muito a ideia da exceção (QUEIRÓS, 2015b).

Em outro relato, o diretor afirma que em toda a sua filmografia há uma busca por não abordar personagens como exceções e fugir da condescendência do oprimido, mais uma tendência presente em boa parte dos filmes que tratam sobre periferia e negritude. Duas das personagens principais de *Branco Sai, Preto Fica* cooperam na preparação de uma cápsula cultural composta por sons da Ceilândia, que será atirada contra o centro de Brasília como uma forma de vingança dos fatos ocorridos do passado. Isso nos mostra como essa incomplacência se apresenta em uma narrativa do diretor.

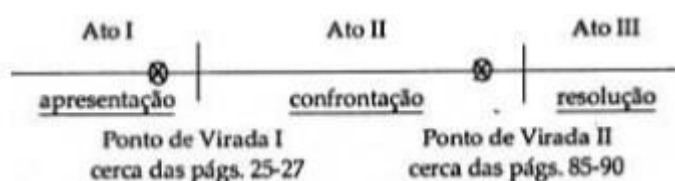
A diegese do filme envolve ao todo dez personagens importantes para o desenvolvimento dela. Porém, há três de maior destaque: Marquim, Sartrana e Dimas Cravalaças, as quais iremos analisar neste trabalho.

4.3 Personagens em *Branco Sai, Preto Fica*

Como já mencionamos no tópico anterior, das dez personagens com maior participação ao longo da narrativa, escolhemos as três principais para analisarmos suas performances. São eles: Marquim, um radialista pirata; Sartrana, um desenhista; Dimas Cravalanças, um detetive do futuro. Ambos homens negros e corpos periféricos atravessados por uma memória em comum. A seguir iremos expor as estratégias de construção de personagens observadas nos primeiros trinta minutos de *Branco Sai, Preto Fica*. Para isso, dividimos este item em três subtópicos, nos quais discorreremos acerca de uma comparação entre os traços de personalidade apresentados no início e no fim do filme.

Optamos por esse recorte do objeto após uma segunda apreciação do documentário, na qual percebemos que, embora o diretor tenha afirmado em entrevistas não ter sido escrito nenhum roteiro de ações e falas, o filme apresenta a estrutura narrativa proposta por Syd Field. Em *Manual do Roteiro*, Field (2001) propõe uma forma de escrever roteiros cinematográficos, na qual a existência de pontos de virada é essencial para a criação de uma narrativa atrativa. Segundo ele, os melhores momentos para se inserir um ponto de virada são entre um início e um desfecho, ou seja, no começo e no fim do trecho de desenvolvimento da história.

Imagem 5 – Paradigma de roteiro

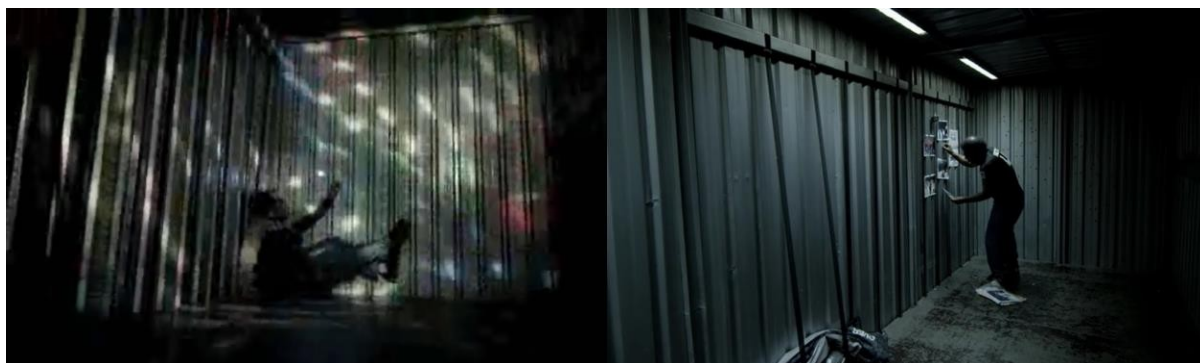


Fonte: Field (2001).

4.3.1 Cravalanças

Dimas Cravalanças é a personagem que costura a fabulação presente no filme de Adirley Queirós. O detetive viajante do futuro pausa no tempo da narrativa e, a partir de sua chegada, os demais personagens começam a relatar suas lembranças. Ele, em conjunto com toda a atmosfera futurística que o envolve, atuam como obstáculos na *leitura documentarizante* do filme, que foi indexado pela mídia como um documentário.

Imagem 6 – Cenários em que Cravalanças costuma aparecer



Fonte: Branco ... (2015)

Neste caso, o cenário se apresenta como um elemento da linguagem cinematográfica que vem reforçar a performance de Dimas Cravalanças. Ele anda por diversos não lugares, ou seja, locais vazios de indícios ou elementos identificáveis. Na teoria cinematográfica, a relação dos espaços com os corpos é uma relação de constante significação mútua. Os ambientes por onde as personagens passam ou permanecem reforçam as suas características, assim como a presença daquele corpo dá um significado para aquele lugar.

O espaço representado no espaço ficcional Cinematográfico, visual e espacialmente, sugere ao espectador como é a natureza das personagens e a sua vida interior, de que forma as suas acções vão ter lugar e como os personagens se vão relacionar e como e onde vivem (FIGUEIREDO; GOMES, 2007, p. 3).

Dessa maneira, Dimas tem o apoio de elementos extra-performance para legitimar seu desempenho. Através das expressões faciais dele, podemos perceber uma insatisfação presente nas cenas de apresentação dessa personagem. Fato este que alcança o ápice em sua primeira aparição, na qual o texto soma-se à imagem exprimindo a indignação da personagem. Nesta cena, ele está passando um relatório de viagem, em que são revelados fatos que a caracterizam como desastrosa e bastante prejudicial para a sua integridade física e mental. Isso é expresso em falas, como: “Tô fudido! Repito: Fudido!” e “Sequelas da viagem: transtornos psicológicos, cabeça, náuseas, contração de vômito!”, somada à reação corporal que acompanha cada uma dessas palavras.

Imagem 7 - Primeira Cena de Cravalaças no trecho de apresentação



Fonte: Branco ... (2015)

Essa união de texto e imagem foi utilizada de diferentes formas na montagem do filme, conferindo-lhe uma carga expressiva bastante característica. Como afirma Austin (*apud* SILVA, 2011, p. 19), a fala também é ação e, portanto, é performance da mesma forma. Sendo assim, a apresentação de Dimas Cravalaças é um momento de potencialização da performatividade dele enquanto corpo de frente para as câmeras. O corpo no espaço cinematográfico conversa com os diferentes elementos fílmicos, desde o cenário, a iluminação, a fim de construir suas significações para a narrativa do filme.

No longa de Adirley Queirós, essa relação do corpo com os espaços é utilizada como estratégia narrativa de potência política, posto que um dos pressupostos do filme é questionar as divisões territoriais que ocorrem a partir de critérios socioculturais, como a relação entre Ceilândia e o centro de Brasília, a qual foi abordada em *A cidade é uma só?* (2012), do mesmo diretor. Aliás, Dilmar Durões e Marquinhos da Tropa, que encarnam Cravalaças e Marquim em *Branco Sai, Preto Fica*, também participaram do elenco desse filme.

A personagem de Dilmar Durões, no filme de 2015, é um detetive que chega à Ceilândia no ano de 2015 para buscar pistas dos crimes cometidos contra populações negras e periféricas. Portanto, ele é um elemento externo a essa relação limitante. Isso nos é transmitido pela dança de seu corpo nos espaços que percorre. Como na cena de número 10, que marca a virada da narrativa.

Imagem 8 - Décima cena de Cravalanças no trecho de apresentação



Fonte: Branco ... (2015)

Na cena acima, que foi realizada em apenas um plano geral, Cravalanças corre em direção à sua nave sem obstáculos a enfrentar pelo caminho. Esse plano nos leva a “olhar para”² a ação da personagem, criando uma sensação de vitrine no espectador. Ele ocorre após duas outras cenas de Cravalanças, nas quais ele demonstra estar desapontado com a falta de avanços em sua investigação e, no final, recebe uma mensagem lhe alertando da importância dessa missão. Essa cena sucede outra em que ele recebe essa informação; logo, o ato de correr provoca a sensação de que ele está desesperado para cumprir sua missão.

Escolhemos a cena em que Sartrana é revelado e a que Cravalanças participa de uma batalha, para analisarmos a mudança de traços entre apresentação e desfecho. No segundo plano da cena, vemos a personagem anotando coisas em seu diário de viagens e, fora do campo de escuta, ouvimos o som tido como característico de mensagens intergalácticas. Ele escreve com força no papel e apresenta uma postura de cansaço. Em seguida, vemos um plano médio de Dimas olhando para cima enquanto ouvimos a voz de Sartrana. Após o corte, o plano justaposto é um plano médio e a câmera nos convida a olhar com Cravalanças para

² Referência aos termos utilizados por Laurent Jullier e Michel Marie na obra *Lendo as Imagens do Cinema* (2009), ao abordarem a questão do ponto de vista. Eles utilizam “olhar com” ou “olhar no lugar de” uma personagem, mas não falam sobre o “olhar para”.

a parede de sua nave, que se transformou em tela de projeção. Nela, está sendo projetada a imagem de Sartrana. Sabemos que aquele homem misterioso em constante reconstrução é o “homem que exalou” o “nosso mega-sena”, como é dito na cena inicial de Cravalanças. Portanto, essa cena marca a descoberta de quem é Sartrana, mas também marca o momento de conclusão da tarefa de Cravalanças.

Imagem 9 - Primeira cena de Cravalanças no trecho de desfecho



Fonte: Branco ... (2015)

Nos trechos de desenvolvimento, a missão dessa personagem sofre a ameaça de ser cancelada, pois os mandantes não tiveram contato com ele. Ele é informado sobre o possível fim de sua procura, então continua suas viagens em busca da construção de provas. Dos oito planos dessa cena, quatro são dedicados a enquadrar a projeção. Por esse motivo, retornaremos para ela, mas para analisar o relato de Sartrana. Ao longo da cena, vemos Cravalanças expressando indignação e uma ponta de revolta na gestualidade de seu rosto. Essa performance, associada ao fato de sua missão estar ameaçada, produz um significado de insatisfação com a situação vivida pela personagem, atingindo o ápice por meio do desempenho dessa figura em sua penúltima cena do filme.

Imagem 10 - Penúltima cena de Cravalanças no trecho de desfecho



Fonte: Branco ... (2015)

Cravalaças recebe, na cena anterior a essa, uma mensagem de agradecimento por sua atuação na procura de provas. Porém, ele recebe uma nova missão. A bomba cultural construída por Marquim irá causar um desastre eletromagnético que pode acabar com o futuro; assim, Cravalaças fica responsável por impedir que esse evento ocorra. Na imagem acima, vemos os dois planos da penúltima cena da personagem. Consideramos ela como uma cena bastante complexa para ser analisada e interpretada. Isoladamente, não ganha sentido narrativo ou de fácil percepção. Seu significado é conquistado quando assistida justaposta à cena anterior. Nesta cena, a personagem parece entrar em crise após saber da importância da nova responsabilidade.

É um trecho repleto de muita expressividade. Em um cenário completamente destruído composto por ferros retorcidos e cinzas pelo chão, Dimas Cravalaças performa um jogo de ping pong. A trilha sonora atua durante esse momento por meio do uso de efeitos sonoros típicos desse jogo. Em seguida, ocorre uma troca de planos. Agora em plano aberto, a personagem, de joelhos em posição de ataque, finge estar segurando uma arma direcionada para fora de campo visual. Inicia um monólogo revoltado:

“Trá! Trá! Toma aí, paga pau do progresso! Toma aí, duzentas e vinte e cinco prestação! Toma aí, ferro retorcido do caralho! Ai, Ai! Não, não vai vir aqui não! Vai ficar no futuro! Casa do caraio! O progresso é o futuro mesmo! Ninguém tem a moral de cair pra dentro do bagulho mesmo! Prá! Prá! Racista que não vai mudar a cara nunca! Vai ficar desse jeito mesmo! Toma, europa do inferno! Toma, todo mundo! Toma, última pintura do inferno! Toma, grafite paga pau da porra! Toma, falta de posse! Toma, falta de fazer as coisas! Toma, boca aberta! Olha o monte de mosca aí na boca! Prá! Prá!” (BRANCO ..., 2015).

Ele então olha para o lado, demonstrando procurar algum outro alvo, encontra a câmera e finge atirar contra ela. O áudio é elemento importantíssimo para a legitimação de sua performance inventiva, pois, ao longo dessa fala, é utilizado efeito sonoro de tiros e bombas.

Dimas Cravalaças desempenha uma revolta através de suas expressões e falas discorridas ao longo da cena. Segundo Silva (2005), o corpo possui uma dança particular que expressa em movimentos os impulsos do corpo disponível às pressões de movimentos internos que vem compor o espaço. Isso vem a legitimar a

indignação demonstrada ao longo desses dois momentos como sendo uma das suas características mais marcantes.

4.3.2 *Marquim*

Se Cravalanças é apresentado como esse fio condutor da narrativa do filme, Marquim se constrói e é construído como narrador das memórias sobre o Quarentão. Em sua primeira cena, esse traço de seu perfil é exposto pelos artifícios fílmicos utilizados e por sua performance durante os trinta e quatro planos iniciais. Essa cena precede a entrada do título do filme e opera tal como um prólogo ou resumo dos assuntos que serão abordados ao longo da narrativa, simultaneamente articulando alguns elementos que identificam Marquim.

Cabe aqui sintetizar as ações ocorridas nessa cena. Marquim entra em casa através de um elevador improvisado, desce uma rampa também improvisada. Circula pelo espaço e aproxima-se de um objeto metálico. Observa esse objeto e se afasta dele; vai até um toca-discos, põe um vinil a tocar e começa seu relato. Suas lembranças tomam concretude através da utilização de vinte planos de *insert* de fotografias do Baile do Quarentão, intercalados com planos de Marquim encenando os fatos narrados. O personagem Marquim é cadeirante e, por isso, sua casa é toda adaptada para a realidade dele. Rampas e elevadores improvisados facilitam sua locomoção e, simbolicamente, transformam aquele espaço em sua casa. Observamos aqui a importância do espaço nesse processo de construção, pois novamente ele é um elemento de relevância e legitimação da personagem, limitando e orientando os movimentos executados pelos atores.

O corpo humano, na plenitude de seus movimentos, visíveis e não visíveis, interage absolutamente com o ambiente que o cerca, e este ambiente é igualmente determinado por ele, através de suas ações. As ações deste sujeito são também um esboço de sua história de vida, de seus sonhos, medos, em sua sensação própria traduzida ali ao vivo, em cada lugar (SILVA, 2005, p. 30).

Essa citação nos leva a pensar nos ambientes em que as tomadas são realizadas, bem como sua ação sobre os corpos ali presentes. A equipe de produção, na maioria das vezes, precisa posicionar os equipamentos da melhor forma dentro das possibilidades que o espaço permite, e os atores modificam suas

performances conforme as limitações do espaço. Em estruturas documentais tidas como clássicas, as personagens geralmente são entrevistadas em seus ambientes habituais e, portanto, seu desempenho é mais influenciado pela presença da parafernália fílmica do que pelo espaço. Em *Branco Sai, Preto Fica* (2015), alguns cenários foram criados e outros adaptados para realização do filme. Isso, de certa forma, impacta a performance da autorrepresentação, pois coloca os sujeitos em uma nova situação em um novo ambiente.

Marquim no plano inicial do filme, demonstra, a partir de sua gestualidade, uma familiaridade com os elementos presentes no cenário. Ao mesmo tempo, uma seriedade se quebra no momento em que ele começa seu relato. Ao longo da narração, ele vai assumindo os sentimentos e sensações do momento vivido. A alegria de estar no Quarentão, os afetos e outras percepções que são expressas por sorrisos e gestos com as mãos. Verena Alberti (2003), no texto *Narrativas na história oral*, fala sobre o quanto um relato só ocorre no momento da entrevista, na medida em que o entrevistado transforma o vivenciado em linguagem e, dessa maneira, ele se concretiza.

Imagem 11 - Trinta e quatro planos da primeira cena de Marquim



Fonte: Branco ... (2015)

Ainda a respeito dessa cena, percebemos nela a potente performatividade da personagem ao encenar suas memórias, interpretando diferentes pessoas através da mudança de expressões faciais e entonações vocais em conjunto com o conteúdo de suas falas. A trilha sonora também é um componente que legitima a personagem, os fatos e a narrativa, especialmente em estruturas não convencionais. Conforme Mônica Silva,

As dimensões de sentido do corpo se expandem pelo espaço cênico, transbordando pela trilha, pelo cenário, pelos gestos, figurinos, fotografias, falas. Tudo parece um só corpo, “ampliado”, uma unidade de discurso. Assim se mostra um filme sempre que sua construção se aproxima da de um pensamento, diga-se, não linear, não contínuo, fragmentado (SILVA, 2011, p. 38).

Esse transbordamento do espaço cênico ocorre em *Branco Sai, Preto Fica* em diferentes momentos, como, por exemplo, na terceira cena de Marquim nos trinta primeiros minutos do filme.

Imagem 12 - Quarta cena de Marquim no trecho de apresentação



Fonte: Branco ... (2015)

O rosto de Marquim expressa cansaço e indignação. O ambiente em que ele se encontra é repleto de grades, as quais de forma simbólica o prendem em suas memórias da última noite do Quarentão e insistem em envolvê-lo através de sua voz *in off*. A gestualidade soma-se ao cenário, e as palavras ditas pelo personagem em outro momento justapostas a essa cena produzem, em conjunto um clima reflexivo para a cena e para Marquim. Clima bastante diferente do expresso na primeira cena da personagem.

Imagem 13 - Décima primeira cena de Marquim, planos 1-3



Fonte: Branco7 ... (2015)

Essa mudança de clima ocorre também na cena de número onze. Nela, a personagem Marquim também relembra fatos através de um desempenho muito diferente do realizado na cena inicial. O semblante cansado se repete e apoia-se na voz desanimada na tarefa de novamente expor memórias. No entanto, nesta cena a encenação das memórias não ocorre e não é sustentada por elementos fílmicos. O que ocorre é que os planos dessa cena são intercalados com planos de uma cena da personagem Cravalanças organizando as informações que tem sobre o fatídico dia do fim do Quarentão.

O encontro criado pela justaposição das imagens de Cravalanças e Marquim é o único momento do filme em que, de alguma forma, os dois se constituem enquanto personagens, embora não interajam fisicamente. Esse agrupamento nos provocou em alguns momentos a sensação de que Cravalanças representava o sentimento da saudade que revirava o passado para tentar encontrar o jovem Sartrana. Por alguns instantes, ele era um sentimento de Marquim. Mas, ao mesmo tempo, era influenciado pelas palavras de Marquim. Essa percepção só é possível por causa do trabalho da montagem, que se mostra outro elemento importante para pensar a performance. O material bruto dos registros fílmicos é todo o material capturado ao longo das diárias de gravação sem edição e repleto de potencialidades de transmutação, da mesma forma que constitui a matéria prima do montador. Silva (2011) propõe pensarmos o corpo como esse material bruto dono de muitas possibilidades e, nesse sentido, a montagem fílmica pode ser comparada à performance. Essa organização em sequências que serão por fim compostas a partir de critérios oriundos da personagem/montador, do nível sentimental.

A constante regulação dos traços a serem expostos ou não para o outro é produtora da dança corporal. Por esse motivo, observamos duas cenas do trecho de desfecho em que ocorrem encontros entre as três personagens. A primeira é a de

uma conversa entre Marquim e Sartrana, e a segunda é de um encontro entre Marquim, Sartrana e Cravalaças.

Imagem 14 - Quarta cena de Marquim no trecho de desfecho



Fonte: Branco ... (2015)

Essa escolha parte do fato de acreditarmos que é no espaço entre um corpo e outro que ambos se constituem. A relação entre as pessoas é instância de construção. Goffman (2013) aponta que, quando o indivíduo se apresenta para os outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e os reconhecidos pelo próprio indivíduo. Na cena acima, Sartrana conversa sobre a situação da perna de Marquim. De fato, o que ocorre é Marquim falar com mais intensidade do que Sartrana, que afirma sua personalidade introvertida. Aqui, a extroversão de um é agente intensificador da percepção da introversão de outro.

As pessoas são escolhidas porque se espera que tragam uma forma original de narrar e se fazer personagem ao narrar. Aí, o ponto chave é a “agonia” (*Agon*) do entrevistado, no sentido de desafio, confronto com o aparato do cinema, sua performance na situação (XAVIER, 2014, p. 35).

Marquim é exitoso nessa ideia de criatividade ao narrar-se. Ele é extremamente comunicativo, não apenas pelo fato de trabalhar com comunicação em sua rádio pirata. Seu corpo é expressão de cada pensamento e sensação ao longo do filme. Esses elementos confirmam o fato de ele ser o narrador das memórias coletivas do Baile do Quarentão.

4.3.3 Sartrana

Analisar a construção dos traços de Sartrana em um primeiro momento foi um desafio, posto que, na sequência de apresentação, essa personagem se apresenta como destoante das demais. Nos seis primeiros planos, seu desempenho é de total indiferença para com a câmera. Segundo Fernão Pessoa Ramos (2008), essa atitude de Sartrana em reação a câmera se encaixa na ideia de *encen-ação*. Isso é o que ele chama de procedimento, ou seja, uma forma de registrar as personagens em tomadas, nos documentários. Nas *encen-ações* os comportamentos capturados pela câmera são os hábitos corriqueiros da pessoa filmada com alguma alteração provocada pela presença desse equipamento.

Imagem 15 - Primeira cena de Sartrana no trecho de apresentação



Fonte: Branco ... (2015)

Essa alteração chega a causar uma reflexividade exacerbada nas cenas de Sartrana. No plano acima, ele foi enquadrado em um plano geral manuseando uma câmera fotográfica. Em questão de áudio, a opção utilizada é o ruído do ambiente. É necessário apontar que a narrativa não o apresenta como Sartrana neste momento. Desse modo, ele é apresentado envolto em uma atmosfera de mistério, a qual é criada pela descrição de sua expressividade e novamente pelo cenário em que ele se encontra.

A utilização de nuvens como elementos fílmicos, sempre em conjunto com tramas misteriosas e obscuras, gerou uma indexação de sentido para a sua presença em filmes. Em *Branco Sai, Preto Fica*, a nuvem que apareceu na primeira cena dessa personagem reforça a indefinição de sua relação na narrativa. Suas primeiras aparições transcorrem dentro da ideia de comportamentos rotineiros capturados pela câmera modificados de maneira sutil. Sendo a câmera um dispositivo de fazer olhar, recorremos então a Fernanda Bruno (2004) para falar sobre a influência das máquinas de fazer ver/olhar em indivíduos.

Tais tecnologias participam de uma transformação no modo como os indivíduos constituem a si mesmos e modulam sua identidade a partir da relação com o outro, mais especificamente com o 'olhar' do outro (BRUNO, 2004, p. 110).

Quando esse outro que se coloca na posição de observador utiliza um terceiro elemento que o auxilia nessa tarefa de olhar? Como já falamos anteriormente, essa relação produz um maior empenho nas performances de quem está sendo observado. Esse processo é chamado por alguns autores de autorrepresentação, que é realizado por qualquer sujeito na presença de uma câmera. Segundo esse conceito, sempre irão ocorrer mudanças nos desempenhos. Embora se procure provar o contrário, esse ato já é uma modificação em sua expressividade. Em *Branco Sai, Preto Fica*, Sartrana assume em sua performance muitas dessas posturas e essa constante alteração ganha força com o trecho narrativo em que nos mostram que fisicamente ele faz constantes alterações.

Imagem 16 – Terceira Cena de Sartrana no trecho de apresentação

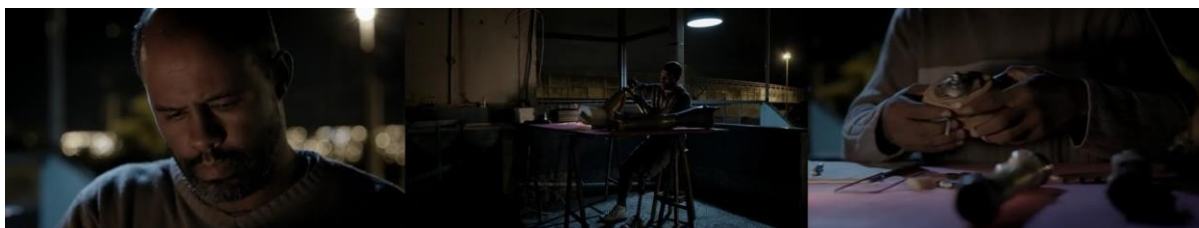


Fonte: Branco ... (2015)

Nesta cena, a sua habilidade e destreza em andar pelo espaço, a relação com a vendedora do local e a forma como se posta, cria uma ideia de intensidade ou rotina no ato de ir até um ferro velho de pernas mecânicas. Ele vive em constante reconstrução e desconstrução, parece estar em busca de algo. Outro elemento constante na atmosfera dessa personagem é o ruído ambiente em uma intensidade baixa, quase silenciosa. Esses componentes, somados, transmitem a mensagem de que este é um homem solitário e misterioso. Isso é necessário ser comunicado, pois, como dissemos, dentro da montagem essas cenas ocorrem antes da história revelar a sua verdadeira identidade.

Na quinta cena dessa personagem, a sua identidade começa a ser exposta mais explicitamente por meio da relação entre imagem e texto. No âmbito da imagem, vemos Sartrana confeccionando uma nova prótese para a sua perna, enquanto escutamos a sua *voz in off* relatando sua participação na última festa do Quarentão. Uma das falas dele é muito simbólica: “O fim do Quarentão, foi meio que o fim de uma fase da minha vida. O fim de uma das minhas vidas. Eu comecei uma outra vida” (BRANCO ..., 2015).

Imagem 17 – Quinta cena de Sartrana no trecho de apresentação



Fonte: Branco ... (2015)

Mais uma vez, diferentes elementos agregam-se, potencializando uns aos outros. Dessa maneira o cinema confere materialidade ao processo de autonarração. Uma concretude para um discurso de si, que é um processo de permanente tentativa de corporificação de regimes psíquicos, vivenciados ou não. No filme, os processos dessa personagem são transmutados em metáforas audiovisuais, como nessa cena em que ele organiza a nova prótese ao mesmo tempo em que narra suas lembranças.

A cena em que essa personagem perde um pouco do véu de mistérios é a cena em que seu relato é projetado para Cravalanças. Esse registro do relato possui

uma estrutura clássica de filmes documentais. Seu corpo se apresenta sentado de costas para um fundo de cor chapada e seu olhar é direcionado para um alvo fora de campo.

Imagem 18 – Relato de Sartrana



Fonte: Branco ... (2015)

A personagem atuando em um diferente regime de captação de imagens pode acabar modificando sua performance. No entanto, isso não ocorre com Sartrana quando ele surge desempenhando sua personagem em um registro de formato clássico à ideia de documentário. A inserção desse trecho na narrativa de *Branco Sai, Preto Fica* (2015) nos provocou a sensação de uma quebra na leitura da obra. Além de sermos informados da identidade dessa personagem, a vemos afirmando sua personalidade através dos gestos que se mantém parecidos com os demais até então percorridos.

Ademais, personagens ao falarem, revelam-se de um modo mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira (CÂNDIDO *et al.*, 1998, p. 17).

Deste modo, Sartrana coloca-se na posição de personagem tímido e acanhado com a situação de estar sendo observado pela câmera. Sua relação de indiferença com ela passa a ser entendida como desconfiança e afastamento. No trecho acima, ele permanece com uma postura fechada, caracterizada pela pouca gesticulação e expansão dos braços. Essa postura que foi legitimada ao longo do

filme através de cenários e estratégias de desenho de som é novamente reforçada neste trecho.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos essa pesquisa partindo da questão: *O quanto da autorrepresentação do ator social permanece no filme após todo o processo de pós-produção?* Ainda no começo do trabalho, encontramos um grande obstáculo que é a confusa tentativa de definir o que é um filme documentário. Filiamos nossa pesquisa aos pensamentos de Bill Nichols (2005), que afirma que todo filme é um filme documentário, posto que ele documenta o momento histórico e social em que foi produzido. De fato, é o que ocorre com *Branco Sai, Preto Fica* (2015), o qual não apresenta as estruturas indexadas culturalmente como sendo de filmes documentários, mas documenta as memórias sobre um fato do passado que influencia vidas até hoje.

Com efeito, a estrutura narrativa desse longa-metragem conversa com as estratégias do documentário clássico. Há momentos em que temos relatos registrados em plano médio com a personagem olhando para fora de campo, enquadramento típico desse tipo de filme. Da mesma forma, existem trechos de fabulação que fogem completamente dessa estrutura e isso não anula sua potência documental. Ele registra um momento e questiona o seu contexto sócio-histórico através de uma dinâmica totalmente inovadora.

Partimos então para a análise das personagens em busca de compreender o processo de construção das personagens neste filme. Após observar as cenas e fragmentá-las em planos, percebemos uma hibridização das personagens. Marquim, Cravalanças e Sartrana possuem características únicas e também já vistas em outros documentários.

Quando demos início a essa pesquisa, o que nos impulsionava era a tentativa de encontrar trechos da autorrepresentação da persona na obra fílmica montada. Certamente, não teríamos acesso ao material bruto do filme e, por isso, analisamos a obra como ela é exibida em salas de cinema. Conforme prosseguimos com a análise, alguns elementos foram ganhando destaque no processo criador das três personagens. A montagem foi muitas vezes citada, mas como já era de nosso conhecimento, ela seria importante agente nisso.

O cenário foi um outro elemento que se mostrou como importante componente legitimador da performance dos atores sociais. Marquim vivia preso a

suas memórias e isso foi demonstrado pelas grades que envolvem sua casa. Cravalanças, viajante do futuro e sem limites espaço-temporais – como podemos inferir a partir dos cenários por ele percorridos. Sartrana, um homem em constante reestruturação, como sua casa repleta de paredes semidestruídas. Logo, podemos concluir que, em *Branco Sai, Preto Fica* (2015), as personagens são construídas a partir do reforço dado por elementos extra-performance.

REFERÊNCIAS

A CHEGADA do trem na estação Ciotat. Direção: Auguste Lumière; Louis Lumière. França, 1985 (50 s).

A CIDADE é uma só? Direção: Adirley Queirós. Intérpretes: Marquim do Tropa, Dilmar Durães, Nancy Araújo, Wellington Abreu, Fabiana Freitas. Roteiro: Adirley Queirós, Thiago Mendonça. Brasil: Vitrine Filmes, 2012. (73 min) son., color.

A SAÍDA dos operários da Fábrica Lumière. Direção: Louis Lumière. França, 1895 (1 min).

ALBERTI, Verena. Narrativas na história oral. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., João Pessoa, 2003. **Anais eletrônicos**. João Pessoa, PB: ANPUH-PB, 2003. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6705/1346.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 22 nov. 2018.

ALMA no olho. Direção: Zózimo Bulbul. Brasil, 1973. (11 min).

AMOR maldito. Direção: Adélia Sampaio. Produção: João Elias; Adélia Sampaio. Brasil, 1984.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

BAUMAN, Richard. **Verbal Art as Performance**. Rowley, Mass: Newbury House Publishers, 1977.

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós. Elenco: Marquim do Tropa, Shockito, Dilmar Durães, DJ Jamaika e Gleide Firmino. Brasil: Vitrine Filmes, 2015. (93 min).

BEZERRA, Cláudio. A Personagem no Documentário. *In*: ENCONTRO ANUAL DA AIM, 4., 2015. **Atas...** [...]. Covilhã: AIM, 2015.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

BRASIL, André. A performance entre o vivido e o imaginado. *In*: ENCONTRO DA COMPÓS, 20., 2011, Porto Alegre. **Anais...** [...]. Porto Alegre: COMPÓS, 2011.

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 110-124, jul. 2004.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emiliano Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CRÔNICA de um verão. Direção: Edgar Morin; Jean Rouch. Produção: Anatole Dauman. França, 1961 (85 min).

DANÇA de um baiano. Direção: Afonso Segreto. Brasil, 1899.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido**: Tradição e transformação dos documentários. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Carlos Manuel de Almeida; GOMES, João Nuno da Silva Carola. **Relação entre Lugar e Personagem e Não-Lugares no contexto da Narrativa Cinematográfica**. Lisboa: ULISBOA, 2007.

FOUCAULT, Michel. **L'ordre du discours**. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Paris: Gallimard, 1971.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. Linguagem, Cultura e Alteridade: imagens do outro. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 107, p. 41-78, jul. 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15741999000200002&lng=en&nrm=iso. Acesso: 27 nov. 2018.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma análítico: A contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8, n.1,2, p.163-183, jan. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229/17094>. Acesso em: 19 nov. 2018.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. **Cinema, corpo e filosofia**: contribuições para o estudo das *performances* no cinema argentino. 2014. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.

MORAES, Camila. 'Branco sai, preto fica'. 2015. **El País**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/20/cultura/1426879114_215283.html. Acesso em: 20 nov. 2018.

MIGLIORIN, César. **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NANOOK, o esquimó. Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos: Pathé Exchange, 1922. (79 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-dQbuW4kY4>. Acesso em: 12 nov. 2018.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do Corpo Negro**. 1998. Tese (Doutorado em Psicologia Escola e do Desenvolvimento Humano) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/significacoes-do-corpo-negro-isildinha-baptista-nogueira-tese.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2018.

O CASO do homem errado. Direção: Camila de Moraes. Elenco: Ronaldo Bernardi, Juçara Pinto. Brasil, 2018.

O HOMEM com a câmera. Direção: Dziga Vertov. URSS, 1929 (68 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QZoddf7_GmQ. Acesso em: 12 nov. 2018.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: FESTIVAL DE CINEMA DE AVANCA, 20., 2016, Avanca, Portugal. **Anais...** Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2016.

QUEIRÓS, Adirley. 2015a. “Branco Sai, Preto Fica” é puro apocalipse. Entrevista cedida a Débora Lopes. **Vice**, maio de 2015. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse. Acesso em: 24 nov. 2018.

QUEIRÓS, Adirley. 2015b. Entrevista cedida ao canal Vozes Brasileiras. **YouTube**, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjbBJPrUsT4>. Acesso em: 26 nov. 2018.

RAMOS, Clara Leonel. **A construção da personagem no documentário brasileiro contemporâneo**: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas. 2013. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo o documentário?**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

_____. A cicatriz da tomada: documentário, ética e a imagem intensa. In: _____. **Teoria contemporânea do cinema, documentário e narratividade ficcional**. v. 2. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 24, p. 60-74, 2010.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro e o cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

SCHECHNER, Richard. **Estudios de la representacion**: una introducción. Estados Unidos: Fondo de Cultura Económica, 2012.

SILVA, Monica Toledo. **Imagem em ação:** para um cinema do corpo. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. **O corpo no cinema:** pensamento em movimento. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

TAYLOR, Diana. **Estudios avanzados de performance.** Estados Unidos: Fondo de Cultura Económica, 2011.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. *In:* MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial.** São Paulo: Papirus, 2006. p.253-287.

_____. **Documentário no Brasil:** tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

TERRA deu, terra come. Direção: Rodrigo Siqueira. Brasil: Videofilmes, 2010. (88 min). son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7LmTTKI7FM>. Acesso em: 10 nov. 2018.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaaios sobre análise fílmica.** Campinas, SP: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. **Aniki:** Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 33-48, jan. 2014. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52>. Acesso em: 22 nov. 2018.

ANEXO A – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO

